

**Kunstvereine als Vermittlungsinstanzen der Moderne
in der Zeit der Weimarer Republik**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Jenny Mues

aus München

2018

Erstgutachter: Prof. Dr. Wolf Tegethoff
Zweitgutachter: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Datum der mündlichen Prüfung: 9.02.2017

Inhalt

1	Einführung	1
1.1	Einleitung	1
1.2	Methode, Thesen und Begriffe	3
1.3	Literatur und Quellen	5
1.4	Editorische Besonderheiten	7
2	Entwicklung der Strategien und Ideale „moderner“ Kunstvereine	8
2.1	Rollenfindung „moderner“ Kunstvereine 1890-1930	8
2.1.1	Tod des „bürgerlichen“ Kunstvereins?	8
2.1.1.1	Aspekte von Erfolg und Niedergang des „bürgerlichen“ Kunstvereins	9
2.1.1.2	Ausdifferenzierung des „bürgerlichen“ Kunstvereins durch Alfred Lichtwark	15
2.1.1.2.1	Spaltung des Honoratiorenbürgertums im <i>Hamburger Kunstverein</i> 1894-1898	15
2.1.1.2.2	Lichtwarks Reformgeist und der „nicht entwicklungsfähige“ <i>Münchener Kunstverein</i> 1899	19
2.1.2	Edwin Redslob in Jena 1918	25
2.1.3	Der Kunstverein und die Kulturfragen der Weimarer Republik	29
2.1.3.1	Politik und Selbstverständnis des „bürgerlichen“ Kunstvereins um 1930	29
2.1.3.2	Gustav Friedrich Hartlaub in Kunstvereinsfragen 1918/1930	35
2.1.3.2.1	Hartlaubs Rede zur „Kunstpflge in Mannheim“ auf der Tagung des <i>Verbands deutscher Kunstvereine</i> 1930	35
2.1.3.2.2	<i>Die Sternwarte – Gesellschaft für Kunst- und Weltanschauung</i> 1918	39
3	Die Moderne und ihre Vermittlung durch deutsche Kunstvereine	47
3.1	Umbruch und Aufbruch 1914 bis 1921	47
3.1.1	„Die Krisis der Modernen Malerei“: Einführung in die zwanziger Jahre im <i>Jenaer Kunstverein</i>	47
3.1.1.1	<i>Jenaer Kunstverein</i> bis 1920	50
3.1.1.2	These eines Dialogs der Krisis	58
3.1.1.2.1	Deutungen der „Neuen“ Kunst: Paul Klee, Johannes Molzahn, Fritz Stuckenberg und Heinrich Campendonk	61

3.1.1.3	Vorzeitiges Ende eines Dialogs der Krisis	72
3.1.2	Förderung und Vermittlung moderner Kunst an Rhein und Ruhr 1914-1922 – aus dem <i>Sonderbund</i> erwachsen	75
3.1.2.1	Die Konzeption einer europäischen Moderne und der <i>Barmer Kunstverein</i>	75
3.1.2.2	Die <i>FDK</i> : Ein „Mustermuseumchen“ jüngstdeutscher Kunst 1915-1924	91
3.1.2.2.1	Aus dem <i>Sonderbund</i> erwachsen: Akteure und Kontexte der <i>FDK</i>	91
3.1.2.2.2	Ideale und Strategien	104
3.1.2.2.3	Aufbau und Profil der Sammlung der <i>FDK</i>	108
3.1.2.2.4	Die Sammlung der <i>FDK</i> : Sondierungsprozesse	113
3.1.3	Aufrufe und Strategien zur Teilhabe an der Kunst der Lebenden durch „moderne“ Kunstvereine um 1919	135
3.1.3.1	Vom Geheimbund zur Gemeinschaft – Vernetzung und Partikularisierung	138
3.1.3.2	Neue Kunst, Kunst der Lebenden, werdende Kunst, deutsche Kunst – Ausstellungen und Sammlungskonzepte	147
3.1.3.3	Stellung zur Kunst = Stellung zur Zeit = eine Gesinnungsfrage	155
3.1.3.4	Der „moderne“ Kunstverein zwischen Kunstrat, Künstlergruppe und „bürgerlichem“ Kunstverein	165
3.2	Neuordnung und Aufbau 1921-1933	173
3.2.1	Förderung und Vermittlung moderner Kunst an Rhein und Ruhr 1921-1931	173
3.2.1.1	Barmer Kunstverein 1921-1931	173
3.2.1.1.1	Aufbruch um 1919 im Kontext der modernen rheinischen Kunstbestrebungen	173
3.2.1.1.2	Ausstellungs- und Vermittlungsprogramm	176
3.2.1.1.3	Schaffung einer modernen Galerie	184
3.2.1.1.4	Das Profil der modernen Galerie des <i>Barmer Kunstvereins</i>	190
3.2.1.1.5	Fazit und rezeptionsgeschichtliche Deutung	193
3.2.1.2	<i>Bund der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet</i> 1921-1929	199
3.2.1.2.1	Kulturelle Visionen des Ruhrgebiets um 1920	199
3.2.1.2.2	Ideale und Strategien des <i>BDK</i>	204
3.2.1.2.3	Walter Schwagenscheidts „Raumstadt“: Wanderausstellung im rheinisch-westfälischen Industriegebiet 1922-1929	210
3.2.1.2.4	Der <i>BDK</i> ein „totgeborenes Kind“?	212
3.2.1.3	<i>Vereinigung für Junge Kunst</i> Düsseldorf 1924-1933	215
3.2.1.3.1	Die <i>VFJK</i> im regionalen kunstpolitischen Kontext	215
3.2.1.3.2	Die Wanderausstellung „Deutsche Künstler im Ausland“ 1928	220
3.2.1.3.3	Ideale und Strategien der <i>VFJK</i> Düsseldorf	224
3.2.1.3.4	Exkurs: Vereine für „Junge Kunst“ als Marke?	227

3.2.2	Förderung und Vermittlung moderner Kunst in Norddeutschland 1921-1933	229
3.2.2.1	„Moderne“ Kunstvereine als „Museen-Mittelsinstanzen“ in Norddeutschland	229
3.2.2.1.1	Anfänge in Lübeck und Oldenburg 1918-1923	230
3.2.2.1.2	Lübeck und Oldenburg: das Instrument der Programmausstellung	242
3.2.2.2	„Die Zukunft des Hamburger Kunstvereins“ 1919-1933	248
3.2.2.2.1	Kunstpolitischer Kontext und Akteure um 1922	248
3.2.2.2.2	„Das Antlitz der europäischen Kunst“	255
3.2.2.2.3	Der <i>Hamburger Kunstverein</i> als „moderner“ Kunstverein	271
3.2.3	„Original und Reproduktion“, <i>Kestner-Gesellschaft</i> 1929 – im Zuge der Erweiterung des Kunstbegriffs	281
3.2.3.1	Graphik und reproduzierbare Medien in der <i>Kestner-Gesellschaft</i> 1926-1933	283
3.2.3.2	Schauplätze, Felder und Positionen der Debatte um „Original und Reproduktion“ 1926-1936	285
3.2.3.3	Bedeutung der Reproduktion im Kunstverein – vom Bildungsinstrument zum Kunstprodukt	290
3.3	Vermittlungsweisen und -strukturen in „modernen“ Kunstvereinen	295
3.3.1	Ausstellungsinszenierung und Ausstellungsarchitektur	295
3.3.1.1	Bild, Wand, Raum und Licht	296
3.3.1.2	Der „variable Raum“	306
3.3.1.3	Moderne „Kunstvereinsarchitektur“? – das Ausstellungsgebäude des <i>Hamburger Kunstvereins</i> und architekturhistorische Kontexte	311
3.3.2	Der fachmännische Kunstvereinsleiter	317
3.3.2.1	Entwicklung eines neuen Amtes	317
3.3.2.2	Vermittlungsmedien und -verfahren: der Ausstellungskatalog	321
3.3.3	Zentrum und Peripherie: der „moderne“ Kunstverein und die Kunstlandschaft der Weimarer Republik	326
4	Fazit	329
5	Abkürzungen	332
6	Verzeichnis der Quellen und Literatur	335
6.1	Quellen	335
6.1.1	Jahresberichte	335
6.1.2	Ungedruckte Quellen	336

6.1.3	Elektronische Datenbanken	340
6.2	Literatur	341
7	Verzeichnis der Abbildungen	377
7.1	Abbildungen	384
8	Anhang	385
8.1	Einführung	385
8.2	Verzeichnis der Tabellen und Diagramme	388
8.3	Tabellen und Diagramme	389

1 Einführung

1.1 Einleitung

Mit der Erforschung von Kunstvereinen als Vermittlungsinstanzen der Moderne in der Zeit der Weimarer Republik wird die Beziehung zwischen moderner Kunst und Gesellschaft in einem bestimmten Zeitabschnitt kunsthistorisch untersucht. Die Aufgabenstellung bezieht sich auf das Wirken von über zehn Kunstvereinen. Als vergleichende Übersicht ist das Thema nach Kenntnis des Verfassers bislang noch nicht behandelt worden, es wurde auf Anregung von Prof. Dr. Wolf Tegethoff gewählt.

Im Bewusstsein der Verknüpfungproblematik großer und kleiner Kunstgeschichten einerseits und historischer und ästhetischer Erkenntnisse andererseits, entwickelte sich das Konzept dieser Arbeit, nämlich das Thema auf mehreren Ebenen anzugehen. Die unterschiedlichen Formen des Zugangs zu und der Teilhabe an der modernen Kunst anhand von genealogisch-topographischen Verläufen und unter thematischen Aspekten beschrieben und behandelt. Die Geschichte der modernen Kunst in der Zeit der Weimarer Republik wird eingeschrieben in die Institutionsgeschichte der Kunstvereine.

Der 1. Weltkrieg und die unmittelbare Nachkriegszeit werden als Periode des Umbruchs und Aufbruchs und die Zeit von 1921 bis 1933 als Periode der Neuordnung und des Aufbaus verstanden. Verschiedentlich wird das Wirken der Kunstvereine in Thesen und Schemata analytisch und strukturell erfasst. So werden beispielsweise die Vermittlungsweisen der „modernen“ Kunstvereine in Lübeck und Oldenburg verglichen und verknüpft. Ausstellungsprogramme verschiedener Kunstvereine werden nach Kunstrichtungen und der Aufbau und das Profil von Sammlungen schematisch in Schaubildern beschrieben. Letztere Herangehensweise erwies sich lediglich als Hilfsmittel zur Durchdringung des Materials. Die Zusammenstellung von Chroniken bestimmter Kunstvereine, welche Häufungen der im Kanon der modernen Kunst vertretenen Künstler zutage bringen, reicht nicht aus, um die Kunstvereine als Vermittlungsinstanzen moderner Kunst darzustellen. Erst in der Betrachtung einzelner Werke im Kontext (Ausstellung, Inszenierung, Sammlung, Vermittlung, Rezeption), in der Rekonstruktion der Debatten um die moderne Kunst und in den Programmen und Strategien der Vereine und ihrer Akteure, werden die Kunstvereine als Vermittlungsinstanzen der Moderne greifbar.

„Vereins- und Kunstgeschichten“ werden in ihrer Verknüpfung mit prägnanten Entwicklungen der modernen Kunst in der Zeit der Weimarer Republik dargestellt. Topoi wie die Abstraktion in der Malerei, die Beziehung zwischen moderner Kunst und

Architektur, die Entwicklung eines modernen Werkbegriffs und die moderne Kunst als internationale Bewegung werden entlang der Aktivitäten und Programme bestimmter Kunstvereine verhandelt.

Das Erfassen der Kunstvereinsgeschichte an Hand von Gesellschaftsgruppen (Geschlecht, Religion, Klasse) und stadtgesellschaftlichen Typen (Industriestadt, Universitätsstadt, Residenzstadt), wie sie der Historiker Thomas Schmitz in seiner umfassenden Geschichte der deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert u. a. vornimmt¹, bestimmt nicht den methodischen Ausgangspunkt. Im Wechselspiel mit der Erörterung der Ausstellungen, Sammlungen und Debatten moderner Kunst, bilden jedoch die gesellschaftsstrukturelle Analyse der Vereine und die Darlegung ihrer kunstpolitischen Diskurse wesentliche Deutungsinstrumente, um Erkenntnisse über die Vermittlung moderner Kunst zu gewinnen.

Die Kunstvereine, die sich mit der modernen Kunst aktiv auseinandersetzten und diese zu vermitteln und in der Öffentlichkeit durchzusetzen suchten, stellen sich als Instanzen eines überregionalen Netzwerks von Freunden moderner Kunst dar, die in regem inhaltlichen Austausch mit und konkreter Verbindung zur Produktion und dem Handel mit moderner Kunst sowie zur Museumsreform standen.

Der Anspruch einer Darstellung des Kunstvereins als Vermittlungsinstanz der Moderne in der Zeit der Weimarer Republik orientierte sich maßgeblich am Wirken einzelner wegweisender Akteure der Vermittlung moderner Kunst und an herausragenden Ausstellungen und Sammlungen. Als übergeordnete Fragestellung soll in dieser Arbeit auch erforscht werden, welche Rolle den sich per definitionem philanthropisch in Vereinsstrukturen organisierenden Kunstfreunden jenseits der Museen und des Handels in der Vermittlung und Durchsetzung moderner Kunst zukam.

Es ergab sich ein Fokus auf Vereine in Westdeutschland, Norddeutschland und Ostdeutschland. Bedeutende Kunstzentren, wie Berlin und, außer Düsseldorf, die wilhelminischen Kunststädte München und Dresden werden lediglich als Bezugspunkte erörtert. In Einzelfallstudien und vertiefend werden in dieser Arbeit Vereine in Frankfurt, Mannheim und Wiesbaden (ferner in Darmstadt), in Düsseldorf, Neuss, Köln, Wuppertal (ferner in Krefeld, Mönchen-Gladbach, Bochum, Bonn), in Hamburg, Hannover, Lübeck, Oldenburg (ferner in Braunschweig) sowie Vereine in Jena und Insterburg behandelt.

Das Wirken dieser „modernen“ Kunstvereine, die bevorzugt als „Gesellschaft“, „Bund“ oder „Vereinigung“ firmierten, ereignete sich im Spannungsfeld zwischen Ein- und

¹ Thomas Schmitz, Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter, Ars Una, Neuried, 2001

Ausbürgerung der Kunst im Tandem mit der Neudefinition des Bürgerlichen in der Zeit der Weimarer Republik. Der „moderne“ Kunstverein ist eine These, die es ermöglicht, die Physiognomien bestimmter Vereine in Abweichung zum Kunstverein, wie er sich als Modell im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte, aufzuzeigen. Über die traditionelle Funktion des Kunstvereins als national vernetzte und regional geprägte Ausstellungsstruktur und Bildereinkaufsgesellschaft zeitgenössischer bildender Kunst hinaus, zeichnet sich die Programmatik des „modernen“ Kunstvereins als Forum der „Künste aller Länder und aller Art“² entlang eines modernen Kunstbegriffs ab. Die signifikanten Vermittlungsweisen und -strukturen des „modernen“ Kunstvereins werden, angefangen vom Amt des fachmännischen Kunstvereinsleiters über eine moderne „Kunstvereinsarchitektur“ bis hin zur Gestaltung des Ausstellungskatalogs dargelegt.

Die politische und gesellschaftliche Funktion der modernen Kunst kam in den Ausstellungen und Debatten der unmittelbaren Nachkriegszeit selbst als eine zentrale Fragestellung der Kunst und ihrer Wahrnehmung und Vermittlung zum Tragen. Hier scheinen Krise und Zäsur in der modernen Kunst und in der Gesellschaft in eins zu fallen. Diese Verschränkung von künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Inhalten wird in einer Zusammenschau der Aufrufe und Strategien „moderner“ Kunstvereine um 1919 betrachtet und nimmt als Scharnier ein besonderes Gewicht ein.

1.2 Methode, Thesen und Begriffe

Der diese Arbeit leitende Begriff der „Moderne“ folgt einer Kunstgeschichte, die die „Moderne“ in ihren verschiedenen künstlerischen Stilen, Strömungen und Ideen als einen Epochenbegriff kanonisiert hat. Es wird versucht, diesen vielgestaltigen Begriff der „Moderne“ innerhalb des gesetzten Feldes und Zeitabschnitts nachzuvollziehen. Mit Blick auf die Vermittlungspraxis der Kunst wird an die Geschichte der Ausstellungen und die Erforschung des Ausstellungswesens angeknüpft, welche entlang einer kontextbezogenen Produktion und Rezeption zeitgenössischer Kunst seit den 1960er Jahren, der Entwicklung eines rezeptionsgeschichtlichen Ansatzes in der Kunstgeschichte seit den 1980er Jahren einerseits und einer insbesondere in England geprägten „History of Taste“ andererseits zu einem bedeutenden Teilbereich der Kunstgeschichte geworden ist.³

2 O. A., «Das neue Haus des Kunstvereins: Eröffnung der Kunstaussstellung», in: Hamburger Nachrichten, 05.05.1930, StAH, 731-8, A 517 Kunstverein

3 Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Dumont, Köln, 1985; Eberhard Roters (Hg.), *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat, Berlinische Galerie, Nicolai, Berlin, 1989; Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung: Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, Insel Verlag, Frankfurt am Main/Leipzig, 1991; Francis Haskell, *The ephemeral museum. Old master paintings and the rise of art exhibitions*, Yale University Press, New Haven, 2000

Während des 1. Weltkriegs gründeten sich allein vier der hier im Fokus stehenden Kunstvereine, in der Absicht, moderne Kunst zu vermitteln und zu fördern. Auf eine insbesondere am Expressionismus orientierte und durch den politischen und gesellschaftlichen Umbruch geprägte Phase der Auseinandersetzung mit der modernen Kunst folgt ab ca. 1921 eine Periode, die sich zeitlich etwa am mutmaßlichen Ende des Expressionismus und andererseits am Greifen kulturpolitischer Maßnahmen der Weimarer Republik orientiert, etwas, das sich auf Kunstvereinsebene u. a. in der Gründung von „Bünden“ spiegelt. Diese Betrachtungs-Periode endet im Frühjahr 1933 mit dem Ende der Weimarer Republik und dem bald darauf einsetzenden „Gleichschaltungsprozess“ der Kunstvereine.⁴ Eine Untersuchung der in einzelnen Kunstvereinen auch nach 1933 stattfindende Vermittlung moderner Kunst hätte den Rahmen dieser Arbeit in der Umsetzung überstiegen, zumal hierfür ein vertieftes Verständnis der kunstpolitischen Implikationen nach 1933 von Nöten ist. Die Erforschung der „modernen“ Kunstvereine an Rhein und Ruhr und auch die Geschichte des *Jenaer Kunstvereins* und des *Hamburger Kunstvereins* zeigte, dass bestimmte Ausstellungen, Debatten und Netzwerke der Avantgarde vor und während des 1. Weltkrieges für die Moderne in der Zeit der Weimarer Republik und für ihre Vermittlungsinstanzen grundlegend waren. Sie werden hier als „Vorgeschichte“ miteinbezogen.

Die als „genealogisch-topographisch“ bezeichnete Untersuchungsweise spürt den im übertragenen Sinne „genealogischen“ Verknüpfungen vereinsorganisierter Strukturen und Ereignisse der Kunstvermittlung (Vereine, Mitglieder, Satzungen, Ausstellungen, Debatten) nach. In der Nahaufnahme werden Traditionslinien sichtbar, die für die Deutung der Vermittlungsweisen wesentlich ist.

Parallel zu dieser Herangehensweise wird die Vermittlung moderner Kunst durch Kunstvereine anhand von Themen und Formaten untersucht. So wird z. B. die Geschichte des *Bundes der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet (BDK)* unter dem Aspekt von kulturellen Visionen des Ruhrgebiets um 1920 und die Ausstellung „Original

4 Mit dem Aufbau des Reichskartells der bildenden Künste, später Reichskammer der bildenden Künste, wurde im Juni 1933 an Max Kutschmann, den Leiter des Verbindungsstabes der NSDAP, der Auftrag erteilt, die Gleichschaltung und berufsständische Eingliederung der deutschen Künstler- und Kunstvereine vorzunehmen. (Ute Haug, *Der Kölner Kunstverein im Nationalsozialismus, Struktur und Entwicklung einer Kunstinstitution in der kulturpolitischen Landschaft des ‚Dritten Reichs‘*, Diss., RWTH Aachen, 2002, S. 171f.) Die Autorin Ute Haug hat den Gleichschaltungsprozess der Kunstvereine am Beispiel des *Kölner Kunstvereins* im größeren Kontext der staatlichen Kunstpolitik nach 1933 aus verschiedenen Perspektiven untersucht. Hier kommt Haug zu dem Schluss, dass die Gleichschaltung, welche u. a. die Einführung des Führerprinzips und die Überantwortung des Vermögens an den Reichskammer beinhaltete und sich gegen die Kunstvereine als „kulturelle Repräsentationsformen des individualistischen Liberalismus“ richtete (Ebd., S. 173), tatsächlich „lange schleichende Vorgänge“ waren, die „nicht nach nationaler Norm“ und in jedem Verein anders verliefen. (Ebd., S. 236)

und Reproduktion“ in der *Kestner-Gesellschaft* 1929 im Zuge der Erweiterung des Kunstbegriffs erörtert.

Der Begriff des „modernen“ Kunstvereins ist eine These, im Unterschied zu historischen Selbstzuschreibungen bzw. Namen der Vereine, wie z. B. „fortschrittlicher Kunstverein“, „Vereinigung“ bzw. „Gesellschaft für junge Kunst“.

Als spezifisches Kriterium des „modernen“ Kunstvereins wird das Phänomen der Programmausstellung u. a. am Beispiel „moderner“ Kunstvereine in Norddeutschland behandelt⁵ und als Ausstellungstypus in der schematischen Analyse der Ausstellungsprogramme eingesetzt. Der Begriff der Programmausstellung, welchen Josef Hoffmann rückblickend auf die von ihm im Sinne des Gesamtkunstwerks gestalteten Ausstellungen der *Wiener Secession* verwendete⁶, wird in dieser Arbeit nicht als historischer Begriff benutzt, sondern ebenfalls als These gesetzt.

Im letzten Abschnitt der Arbeit wird ein übergreifender Blick auf die Vermittlungspraxis des „modernen“ Kunstvereins geworfen. Angefangen von der Ausstellungsinszenierung über die Ausstellungsarchitektur bis hin zum Amt des fachmännischen Kunstvereinsleiters wird hier im Vergleich der Vermittlung moderner Kunst durch Kunsthandel und Museum das Profil des „modernen“ Kunstvereins erarbeitet. Abschließend wird hier die Rolle des „modernen“ Kunstvereins innerhalb einer im Wandel befindlichen Kunstlandschaft befragt.

Im Anhang werden die Ausstellungsprogramme und Sammlungen einzelner in der Arbeit behandelte Vereine in Tabellen und Diagrammen dargelegt. In der schematischen Analyse der Programme wird versucht, bestimmte Tendenzen der Vermittlungspraxis „moderner“ Kunstvereine zu veranschaulichen. Gleichzeitig geht es darum, das der Deutung zu Grunde liegende Material offen zu legen und zu Verfügung zu stellen.

1.3 Literatur und Quellen

Innerhalb der vorhandenen Literatur zum Thema lieferten die von Thomas Schmitz verfasste Geschichte deutscher Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert⁷ und der von Henrike Junge herausgegebene Sammelband „Avantgarde und Publikum“⁸ ein wichtiges Fundament der Recherche zu den Kunstvereinen sowie zum Netzwerk der

⁵ Kap. 3.2.2.1.2

⁶ „[...] wir wollten damals unsere Idee von Innenräumen erproben und wagten es, Programmausstellungen zu veranstalten [...]. Diese Versuche waren damals in der Welt wohl das erste Mal verwirklicht worden und hatten überall Aufsehen und Nachahmungen bewirkt.“ (Josef Hoffmann, Selbstbiographie. In: Otto Breicha, Ver Sacrum, Wien 1972, S. 110)

⁷ SCHMITZ 2001

⁸ Henrike Junge (Hg.), Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, Böhlau Verlag, Köln, 1992

Moderne. Verschiedene Perspektiven auf die Geschichte der Kunstvereine bot der von Peter Gerlach herausgegebene transdisziplinär angelegte Tagungsband „Vom realen Nutzen idealer Bilder: Kunstmarkt und Kunstvereine“.⁹ Wegweisend für diese Arbeit waren auch Walter Grasskamps Thesen zu Kunst und Öffentlichkeit, welche die Bedeutung der deutschen Kunstvereine insbesondere im 19. Jahrhundert als „Infrastruktur der Moderne“ zum Thema machten.¹⁰

Auf Grundlage der in der genannten Literatur verfassten Porträts von und Hinweise zu Kunstvereinen ergab sich eine erste Auswahl, die durch die Sichtung vorhandener Jubiläumsschriften und Chroniken dieser Vereine ergänzt wurde. Über die Gründungsgeschichten und Ausstellungsschriften hinaus behandelt ein großer Teil dieser Schriften die Vereinsgeschichte aus stadt- und gesellschaftsgeschichtlicher Perspektive.

Die Wirkungsgeschichten u. a. des *Barmer* und *Jenaer Kunstvereins* sowie der *Kestner-Gesellschaft* sind bereits umfassend in der kunsthistorischen Sekundärliteratur erforscht, an die angeknüpft werden konnte. Auch hinsichtlich der *Vereinigung für junge Kunst* Oldenburg (*VFJK* Oldenburg) konnte auf eine vorhandene, umfassende Forschung des Landesmuseums Oldenburg zurückgegriffen werden.

Die Recherche von fast allen der hier in Einzelstudien behandelten „modernen“ Kunstvereinen reicht von der vorhandenen Sekundärliteratur über zeitgenössische Quellen, insbesondere der Fachpresse, bis hin zu von den Kunstvereinen oder aus ihrem Umfeld stammenden gedruckten und ungedruckten Originalquellen (Ausstellungskataloge, Jahresberichte, Protokolle, Rechnungsbücher und Korrespondenzen).

An Originalquellen wurden u. a. Eberhard Grisebachs (1880-1945) veröffentlichte Briefwechsel mit Künstlern und seine philosophischen Schriften, das unveröffentlichte Tagebuch von Charles Crodel (1894-1973), die unveröffentlichten Briefwechsel zwischen Johannes Robert Meyer (1882-1967) und Gustav Schiefler (1857-1935), von Walter Cohen (1880-1942) mit Fritz Helmuth Ehmcke (1878-1965) und Walter Müller-Wulckow (1886-1964) sowie unveröffentlichte Schriften von Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963) herangezogen.

9 Peter Gerlach (Hg.), Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine. Interdisziplinäres Kolloquium „Kunstvereine: Gründungsgeschichte, Wirken und Wirkungsgeschichte“ aus Anlass des 150. Jahrestages des Kölner Kunstvereins, in Köln, Forum des Käthe-Kollwitz-Museums, vom 6.-8. Oktober 1989, Aachen, 1994

10 Walter Grasskamp, Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, Verlag C. H. Beck, München 1989

1.4 Editorische Besonderheiten

Kursiv gesetzt sind die Namen von Vereinen und Künstlergruppen (außer in den Nachweisen der Quellen, im Literaturverzeichnis und im Verzeichnis der Abkürzungen). Galerien, Museen und sonstige Institutionen und Organisationen sind nicht ausgezeichnet. In deutsche Anführungszeichen gesetzt sind Namen von Zeitschriften und Titel von Kunstwerken sowie Zitate. In Guillemets gesetzt sind Titel von Aufsätzen und Zeitschriftenartikeln. Die in Zitaten durch d. Verf. vorgenommenen Auslassungen sind jeweils mit [...] gekennzeichnet, Ergänzungen und Hinweise stehen in [].

Für die Vereine mit Langnamen wurden Abkürzungen verwendet, die bei Erstnennung im Text hinter dem Langnamen eingeführt und im Verzeichnis der Abkürzungen aufgeschlüsselt sind. Die in dieser Arbeit verwendeten Kurznamen der Vereine sind aus Gründen der Übersichtlichkeit durchgängig in Großbuchstaben und ohne Abkürzungspunkt geschrieben, auch wenn dies von der Schreibweise in historischen Veröffentlichungen abweichen kann.

Es wird in dieser Arbeit insgesamt in der Allgemeinform auf die Unterscheidung der Kategorien „Mann“, „Frau“, verzichtet. Die grammatisch maskuline Form gilt für alle gleichermaßen.

2 Entwicklung der Strategien und Ideale „moderner“ Kunstvereine

2.1 Rollenfindung „moderner“ Kunstvereine 1890-1930

In diesem ersten Kapitel soll das Thema aus institutionengeschichtlicher Perspektive abgesteckt werden. Einführend wird die Geschichte der Kunstvereine im 19. Jahrhundert ausgehend von einer 1919 im Stil eines Sittenromans verfassten „Grabrede“ als Abriss entwickelt. In der Folge werden anhand bestimmter Schauplätze und Debatten in chronologischen Sprüngen von 1900, 1911, 1918 und 1930 Ausschnitte einer Geschichte des „modernen“ Kunstvereins konstruiert. Im Aufzeigen von Parallelen und Differenzen wird versucht, die Entwicklungen und größeren Zusammenhänge eines nicht linear verlaufenden Reformprozesses der Institution Kunstverein zu kennzeichnen.

2.1.1 Tod des „bürgerlichen“ Kunstvereins?

Die Frage nach dem Tod des „bürgerlichen“ Kunstvereins nimmt Bezug auf eine „Grabrede“ für den Kunstverein, welche der Schriftsteller Hans Kaiser im April 1919 in seiner Kunst- und Literaturzeitschrift „Das Hohe Ufer“ veröffentlichte: Kaiser skizziert darin die zu diesem Zeitpunkt über hundertjährige Geschichte der deutschen Kunstvereine als Szenen einer Ehe des „gebildeten Mittelstandes“ mit der Kunst; diese entwickelt sich aus einer „jungen Liebe“, „voller Leben und Blüte und sorgender Hingabe“, über den „philiströsen Ehemann“, welcher der Kunst die Rolle der „braven Hausfrau“ abfordert, bis hin zum „fettgewordenen Hausherren“, der auf Tendenzen der frühmodernen Kunst erst mit Rauswurf und dann mit Hausverbot reagiert; die Ehe endet in der Scheidung, in der Sezession.¹¹ Der Kunstverein „vegetiert“ jedoch über seinen Tod am Ende des 19. Jahrhunderts hinaus, in Form einer Ersatzehelike, in welcher „alte Herren sich von [...] Haushälterinnen ihre Lieblingsgerichte kochen lassen“, während die „Kunst [...] anderswo [ist]“. ¹²

11 Hans Kaiser, «Der Kunstverein. Eine Grabrede», in: Das Hohe Ufer, Jg. 1, H. 4, 1919, S. 97-99, hier: S. 97

12 Ebd.

2.1.1.1 Aspekte von Erfolg und Niedergang des „bürgerlichen“ Kunstvereins

Im Vormärz, der Gründungsphase der deutschen Kunstvereine, ist das humanistisch geprägte Bildungsstreben des bürgerlichen Kunstfreundes in seiner Teilhabe, Auseinandersetzung und Vermittlung der bildenden Kunst grundlegend. Die Geselligkeit im demokratisch strukturierten Kunstverein betont das Selbstverständnis des politisch de facto bedeutungslosen Bürgers als freier Mensch.¹³ Insbesondere in der Ausprägung der Landschaftsmalerei, des Stillebens, der Genremalerei und der Reproduktionsgraphik, aber auch als Träger einzelner fortschrittlicher Malerschulen zeigte diese von Kaiser als „junge Liebe“ bezeichnete erste Phase ihre Früchte. Gleichzeitig sollte explizit auch die von den Akademien als hohe nationale Kunst vertretene Historienmalerei durch die „Förderung des Monumentalen“¹⁴ vermittelt werden. Dies geschah in Form von Aufträgen und Ankäufen¹⁵ sowie der Stiftung von Wandmalereien in öffentlichen Gebäuden¹⁶ oder mittels ihrer Verbreitung als Reproduktionsgraphik. Mehr und mehr avancierten die sich bis 1850 in allen deutschen Städten bildenden Kunstvereine¹⁷ als ästhetische und kommerzielle Erweiterung, aber auch als Konkurrenz des bisher von den Akademien in kleinem Umfang betriebenen Ausstellungswesens.¹⁸ Der deutsche Kunstverein wird, in überregionalen Bündeln vernetzt¹⁹ und im Austausch mit den

13 Der Kunstverein dieser ersten Gründungswelle kann auch „als kleine Vereinsrepublik“ und somit „als Modell der erhofften, einigen Republik des deutschen Volkes“ betrachtet werden. (Wolfgang Kaschuba, «Kunst als symbolisches Kapital. Bürgerliche Kunstvereine und Kunstideale nach 1800 oder: Vom realen Nutzen idealer Bilder», in: GERLACH 1994, S. 9-20, hier: S. 15)

14 O. A., «Kunstvereine», in: Deutsches Kunstblatt, Jg. 6, H. 39, Beiblatt zum Deutschen Kunstblatt, 1855, S. 346

15 Um über die Pflege „des anmuthigen Schmuck[s] [...] [der] Wohnungen“ hinaus „mit dem historischen Geiste zu berathen, ein langsamer reifendes Werk zur Verwirklichung zu bringen“, hatten sich 1855 in Dresden die Kunstvereine in der *Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst* zu einem Dachverband in Form eines Aktienunternehmens zusammengetan. (V. f. hist. K., «Verbindung für historische Kunst», in: Die Dioskuren. Deutsche Kunstzeitung –Hauptorgan d. dt. Kunstvereine, Jg. 6, Nr. 22, 02.06.1861, S. 196) Ein erster paralleler Auftrag erging an die Maler Moritz von Schwind und Adolph Menzel; von Schwinds „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“ und Menzels „Die Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769“ wurden nach Fertigstellung im Jahre 1857 auf Bildertour durch die deutschen Kunstvereine geschickt, um dann 1860 bei einer Lotterie im *Münchener Kunstverein* verlost zu werden. (Werner Busch, «Adolph Menzels „Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769“ und Moritz von Schwinds „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“, in: Jahrbuch der Berliner Museen, H. 33, 1991, S. 173-183)

16 In den Statuten des *Düsseldorfer Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen* wurde 1829 festgelegt, dass ein Viertel der Vereinseinnahmen für öffentliche monumentale Kunst verwendet werden solle (Joachim Großmann, «Verlorene Kunst. Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert», in: AKG, Bd. 76, H. 2, 1994, S. 351-364, hier: S. 355); s. a. eine Liste der durchgeführten Aufträge und Stiftungen: Friedrich Schaarschmidt, *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im 19. Jahrhundert*, Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1902, S. 68-70 u. Kurt Karl Eberlein, *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1829-1929. Zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Kunstvereins*, Düsseldorf, 1929, S. 56 ff.

17 37 Gründungen von Kunstvereinen in deutschen Städten zwischen 1792 und 1851. Um die Mitte des Jahrhunderts liegen die Mitgliederzahlen der Kunstvereine in den Akademiestädten zwischen 3000 und 4000 (München 1844: 3161, Düsseldorf: 3685), in der Hansestadt Hamburg hingegen nur bei rund 500 (1848: 467)

18 Erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts beginnen sich die Künstler in zahlreichen Künstlergenossenschaften selbst zu organisieren; 1841 bildet sich der *Verein Berliner Künstler* und 1856 erfolgt die Gründung der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft* als Dachverband lokaler Genossenschaften.

19 Über zahlreiche regional wirkende Kunstvereine des Vormärz hinaus wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts verschiedentlich Bünde geschlossen, die die Organisation von Wanderausstellungen

aufstrebenden Kunstgalerien, zum ersten Schauplatz der Wander- und Wechsausstellungen, das als zentrale Vermittlungsstruktur der zeitgenössischen Kunst betrachtet werden muss.²⁰

Die Förderung der kommerziellen Teilhabe an der bildenden Kunst entspringt vorerst der Absicht der „allgemeinen Verbreitung eines geläuterten Geschmacks und dem Einfluss künstlerischer Darstellung“, welche dadurch erreicht würden, dass man die Kunst „so enge, als möglich, mit dem Leben verbinde“ und „das Gemälde [...] Begleiter und Zeuge des ganzen häuslichen Daseyns“ sei.²¹ Diese 1830 von Wilhelm von Humboldt als Vorsitzender des *Vereins der Kunstfreunde im Preußischen Staate*, Berlin, (gegr. 1825) vorgetragene Rede, könnte Hans Kaiser 1919 durchaus als Vorlage seiner Metapher des Kunstvereins als Beziehungsgeschichte zwischen Kunst und Bürger vorgelegen haben. Von Humboldt gestaltet seine Argumentation jedoch als Fürsprache der Einführung des Verlosungsverfahrens, einem „Prinzip“, welches der im deutschen Idealismus verankerten Bewegung der Kunstvereine zu entscheidendem Erfolg verhelfen sollte.²² Ab Mitte des 19. Jahrhunderts gehörte die Praxis der Verlosungen und Jahresgaben zu den Standard-Maßnahmen der Mitgliederpflege und Propaganda, aber vor allem zu den Haupteinnahmequellen eines jeden deutschen Kunstvereins.²³ Die Kunstvereine wurden zu Aktien- und Verlosungsgesellschaften oder richteten diese als paralleles Instrumentarium ein.²⁴ Entsprechend der Höhe ihrer Anrechtsscheine erhielten Mitglieder nach dem Tombola-Verfahren Kunstwerke für den häuslichen Wandschmuck. Für die einfache Mitgliedschaft wurde jährlich eine Vereinsgabe in Form einer Druckgraphik nach einem berühmten Kunstwerk hergestellt und als Prämie an die Teilhaber ausgeschüttet. Gleichzeitig dienten vom Kunstverein herausgegebene, als „Nietenblätter“ bezeichnete Reproduktionsgraphiken der Aufstockung der Gewinne innerhalb des

verbessern, aber auch das nationale Profil der Kunstvereine stärken sollten (SCHMITZ 2001, S. 220-222); von 1860 bis 1875 fungierte die in Berlin herausgegebene Kunstzeitschrift „Die Dioskuren“ als „Hauptorgan der deutschen Kunstvereine“; durch gegenseitige Mitgliedschaften der Kunstvereine war der Austausch von Informationen aber auch von Kunstwerken, z. B. durch die Teilnahme an Verlosungen, ermöglicht; um die Jahrhundertwende strebte der *Sächsische Kunstverein* in Dresden erneut die Bildung eines nationalen Dachverbandes an; 1909 wurde ausgehend vom *Kunstverein in Stuttgart* der bis ca. 1937 bestehende *Verband Deutscher Kunstvereine (VDK)* mit Sitz in München gegründet; s. hierzu 2.1.3.1.

20 Walter Grasskamp spricht von einer Vermittlungsform, welche „die Kunsterfahrung der Moderne zu prägen begann, in der Tat mit ‚für die Kunst im Ganzen sowohl als im Besonderen wichtigen Folgen‘“. (GRASSKAMP 1989, S. 8).

21 Wilhelm von Humboldt, «Kunstvereinsbericht vom 7.04.1830», in: Ders., Werke, Bd. VI. 2, S. 487 f., zit. n.: GROSSMANN 1994, S. 354

22 GROSSMANN 1994, S. 353; interessant ist der Hinweis der Autorin Renz auf die Tatsache, dass die Lotterie bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jh. in bürgerlichen Kreisen als Vergnügungsspiel betrieben wurde (Ulrike Renz, „... den veredelnden Einfluß der Kunst auf immer größere Kreise ausdehnen ...“. Bürgertum und bildende Kunst in Hamburg im späten 18. und 19. Jahrhundert, Diss., Universität Bielefeld, 2010, S. 55, Anm. 129)

23 S. hierzu: GROSSMANN 1994, S. 352 ff.

24 Im *Hamburger Kunstverein* entstand nach der Vereinigung mit der bis 1847 in organisatorischer Unabhängigkeit arbeitenden Verlosungsvereinigung eine vereinsinterne Doppelstruktur (RENZ 2010, S. 85)

Verlosungsverfahren.²⁵ Während die Kunstvereine noch Mitte des 19. Jahrhunderts in aufwändige Auswahl- und Herstellungsprozesse dieser „Bildungsinstrumente“ involviert waren²⁶, resultierte der am erheblichen Wachstum der Mitgliederzahlen und des Umsatzes messbare Erfolg der Kunstvereine mitunter in einer Auslagerung der Herstellung dieser nunmehr als „Werbemittel“ fungierenden Blätter an professionelle Betriebe.²⁷ Der Niedergang der Kunstvereinsgraphik ist ein sprechendes Indiz für die Nivellierung der Vermittlungsformen der Kunstvereine in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Am Beispiel der von der *Kestner-Gesellschaft* 1929 veranstalteten Ausstellung „Original und Reproduktion“ sowie der durch diese mit ausgelösten, als „Hamburger Faksimile-Streit“ bezeichneten Debatte (1929-30) wird in Kap. 3.2.3 das für die moderne Kunst grundlegende Thema der „Reproduzierbarkeit“ in Zusammenhang mit der Geschichte der Kunstvereinsgraphik behandelt.

Während die im Vormärz erwachte Nachfrage und Teilhabe des Bürgertums an der zeitgenössischen Kunst den Künstlern einen unabhängigen gesellschaftlichen Status in Aussicht gestellt hatte²⁸, ist dieser nicht nur den akademischen Kommissionen der offiziellen Großausstellungen sondern auch der „kunstvereinsparlamentaristischen“²⁹ Vermittlung ausgeliefert, die sich am erstarkten Sendungs- und Konsumbewusstsein der bürgerlichen Geschmackskultur seiner Mitglieder orientiert..³⁰ Gleichzeitig bieten sich die Kunstvereine als verlängerter Arm der Akademien als Forum der lokalen, sich ab Mitte des Jahrhunderts bildenden Künstlervereinigungen und -genossenschaften, die als Interessenverbände den Status des Berufskünstlers prägen und als Mitglieder und „Hauskünstler“ durchaus mit den von den Kunstvereinen vertretenen Normen konform

25 Birgit Biedermann, «Funktion und Wandel der Kunstvereinsgraphik im 19. Jahrhundert am Beispiel des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf», in: GERLACH 1994, S. 91-99, hier: S. 92

26 Als ein herausragendes Beispiel kann der 1841 erfolgte Auftrag des *Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen* an den Kupferstecher Joseph von Keller, Raffaels „Disputa“ nachzusteichen, gelten. Dies führte zu einer Reise nach Italien und Rom, von der er 1844 zurückkehrte. Die von Kellersche „Disputa“, die der Kunstverein bestellt hatte und die er für fünf Jahre als Prämie an seine Mitglieder abgab, entstand in 12-jähriger Arbeit, ausgeführt in ungewöhnlich großen Maßen. Die Verwendung des großen Formats der Reproduktionsgraphik wurde als Qualitätsmerkmal bis zur Jahrhundertwende fortgeführt.

27 BIEDERMANN 1994

28 Carl Spitzweg verkaufte über die Hälfte seiner Bilder an deutsche Kunstvereine. (Hans-Werner Hahn, Helmut Berding, Gebhardt: Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 14, 19: Jahrhundert (1806-1918): Reformen, Restauration und Revolution : 1806 - 1848/49, 10. neu bearb. Aufl., Klett-Cotta, Stuttgart, 2010, S. 382)

29 Gustav Friedrich Hartlaub verwendet den Begriff des „alten Kunstvereinsparlamentarismus“ in seiner Rede „Über Kunstpflege in Mannheim“, Vortrag auf der Tagung des *Verbandes Deutscher Kunstvereine* in Speyer am 5. Oktober 1930. (LB Speyer, HS 568 Nr. 9)

30 Walter Grasskamp führt an, dass insbesondere die „Fächler“ der Münchner Akademie erfolgreich im Kunstverein vertreten waren; in diesem Zusammenhang bildete das Tierbild den „Schwerpunkt einer Kitschproduktion, die sich auf spielende Kätzchen und andere Beziehungstiere kaprizierte“ (Walter Grasskamp, «Konkurrenten und Partner. Kunstverein und Kunstakademie in München», in: Maria Lind u. a. (Hg.), Spring Fall 02-04, gesammelte Drucksachen, collected newsletters, Kunstverein München, Revolver, Frankfurt a. M., 2005, S. 36-51, hier: S. 40-41)

gehen. Mit diesen Entwicklungen ist auch der Boden für die spätere Herausbildung eines „Kunstproletariats“ bereitet.³¹ In seiner Grabrede will Kaiser 1919 diesem „Kunstschwandel der zehntausend Kunstmaler und Malerinnen und Dilettanten“³² zugleich mit dem Kunstverein, dem „philiströsen Ehemann“ und sodann „fettgewordenen Hausherrn“, den Garaus machen und verweist auf eine Reihe von öffentlichen Kunstskandalen, welche die Beziehung des Bürgertums zu einer Autonomie anstrebenden bildenden Kunst zwischen 1865 und 1905 in Deutschland kennzeichnen:

„Bei Leibl kam[‘]s zu häuslichen Szenen³³, bei Liebermann zu öffentlichem Skandal³⁴[.] Als sie [die Kunst] sich böcklinisch aufführte, wurde sie in Basel aus dem Hause geworfen³⁵. [...] „Nun sollte man sich gar Munch gefallen lassen, und Klinger und Leo Putz. Mit Klinger wies man sie [die Kunst/die Frau] in Hannover zurück³⁶, wegen Leo Putz mußte sie in den Keller, wo man solche Unsittlichkeit nicht sah³⁷, und wegen Munch kam[‘]s in Berlin zur Scheidung. Sezession³⁸!“³⁹

Die von Kaiser benannten, öffentlich ausgetragenen Friktionsmomente zwischen Kunst

-
- 31 Alfred Lichtwark hatte 1893 ein „vom Staat geschaffenes Kunstproletariat“ angemahnt (s. weiter unten, Anm. 69) und Walter Gropius kritisierte dreißig Jahre später, dass die Akademien ein „breites Kunstproletariat“ herangezogen hätten in seinem programmatischen Text „Idee und Aufbau des Bauhaus“. (Walter Gropius, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von H. Probst und C. Schädlich, Berlin, 1988, S. 83-92, hier: S. 83)
 - 32 KAISER 1919a, S. 98
 - 33 Auf die Ausstellung von Wilhelm Leibls Gemälde „Dorfpolitiker“ im Dezember 1877 im *Münchener Kunstverein* folgten heftige Proteste.
 - 34 Max Liebermann war die Auszeichnung mit der Großen Goldenen Medaille auf der Akademieausstellung in Berlin verwehrt worden. Der Maler stellte in den kommenden Jahren in der Akademie nicht mehr aus. Dies war wohl u. a. der Auslöser für die Gründung der *Vereinigung der XI*, die erste Künstlergemeinschaft in Berlin, die sich von der akademischen Kunstrichtung lossagte, um eigene offizielle sowie kleine ausgesuchte Ausstellungen zu veranstalten.
 - 35 Hier bezieht sich Kaiser auf den Konflikt um die Wandmalereien von Arnold Böcklin im Treppenhaus des Museums in Basel (heute Museum an der Augustinergasse), die der Künstler in mehreren Abnahmeetappen im Auftrag der Kommission des Museums in Basel von 1868/69 ausführte, was zu seiner künstlerischen Isolation und seinem Weggang aus Basel führte. Böcklins Widerstand gegen die permanente Einmischung der Kommission in seine künstlerische Arbeit fand Ausdruck in der Bemalung der Fenstermedaillons mit zwei Köpfen „die wohl mit Recht als die ‚verbissene‘ und die ‚dumme Kritik‘ aufgefaßt werden“. (Heinrich Alfred Schmid, Arnold Böcklin, F. Bruckmann, München, 1922, S. 31-34, hier: S. 33)
 - 36 Aus einer Zeitschriftennotiz erfährt man, dass Max Klingers Gemälde „Kreuzigung“ von einer nicht weiter benannten Vereinigung Hannoverscher Kunstfreunde für 25.000 M erworben wurde und dem Kestner-Museum für den halben Preis zum Ankauf angeboten wurde. Der Ankauf wurde durch die städtischen Behörden aus „Gründen um der eigenartigen Auffassung des Künstlers willen abgelehnt“. (O. A., «Personal- und Ateliernachrichten: Hannover», in: KfA, Bd. 15, H. 21, (August) 1900, S. 501) Dr. Max Schuchardt, Direktor des Kestner-Museums, hatte zur Verteidigung des Gemäldes einen Vortrag in Hannover gehalten, der als Schrift herausgegeben wurde. (Carl Schuchardt, Max Klingers „Kreuzigung“ in Hannover, Vortrag im Hannoverschen Künstlerverein, gehalten am 24. April 1899, Hannover, 1899)
 - 37 Hier ist wohl das Gemälde „Bacchanal“ von Leo Putz gemeint, welches 1905 auf Grundlage der Lex Heinze von der IX. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast München entfernt wurde
 - 38 Die Ablehnung der Kommission des *Vereins Berliner Künstler* u. a. von Werken von Edvard Munch für die norwegische Abteilung der Großen Internationalen Kunstausstellung 1891, veranstaltet von Anton von Werner und die Schließung einer Ausstellung von Munchs Werken in Berlin im darauffolgenden Jahr nach wenigen Tagen insbes. auf Betreiben des Malers Anton von Werner war auslösendes Moment für die Bildung von unabhängigen Künstlergruppen, welche u. a. 1898 in der Gründung der *Berliner Secession*, die als offizielle Abspaltung von dem bis dahin dominierenden akademischen Kunstbetrieb betrachtet wird. (Wolfgang J. Mommsen, Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die politische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im wilhelminischen Deutschland. *Schriften des Historischen Kollegs. Vorträge* 41, München, 1994, S. 12-18)
 - 39 KAISER 1919a, S. 97

und Gesellschaft bestehen durchwegs in außerkünstlerischen Konflikten. Kaiser karikiert in seiner „Grabrede“ eine sich immer mehr steigernde Distinktions- und Urteilssucht des Bourgeois-Philisters gegenüber dem autonomen Künstler, der sich diesem Zugriff spielerisch in einer Vielfalt von Richtungen zu entziehen sucht.

Es sind Störungen der „heiligen Ordnung“ eines Bürgertums, welches seit 1870 nunmehr seinen Frieden mit dem bestehenden System gemacht hatte und in erster Linie an der Erhaltung des politischen und gesellschaftlichen Status quo interessiert war.⁴⁰ Die Verquickung von Kunst, Politik und Ökonomie ist von Anfang an ein grundlegendes Element der Organisation „Kunstverein“. Wolfgang Mommsen hat als Träger der sich in den deutschen Kunstvereinen kristallisierenden bürgerlichen Kultur „durchweg die Schicht des liberalen Honoratiorenbürgertums“ identifiziert, das sich gegen die Obrigkeit und die Unterschicht sowie insgesamt gegen „kulturfeindliche Elemente“ absichern will. In den Vereinen sei Mommsen zufolge „die politische Funktion der bürgerlichen Kultur eindeutig zu greifen“; denn das Honoratiorenbürgertum dominierte dank der bestehenden Restriktionen des kommunalen Wahlrechts die Stadtverordnetenversammlungen und besetzte zugleich die Schlüsselstellungen in den Vereinen; seine hegemoniale Rolle im kulturellen Leben stützte seine Vorrangstellung auf den unteren Ebenen des politischen Systems ab. Parallel hierzu erfolgte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die zunehmende Integration des aufstrebenden Wirtschaftsbürgertums in den ehrenamtlichen Vorständen der Kunstvereine⁴¹, welche sich mit dem von Max Weber konstatierten Bedeutungswandel des Honoratiorentums⁴² aus soziologischer Sicht argumentieren liesse. In der Tat könnte man die in deutschen Kunstvereinen in der 2. Hälfte des 19. Jh. praktizierten Auswucherungen des Verlosungsverfahrens als differenzlose Anwendung von ökonomischen Mechanismen auf das Feld der bildenden Kunst und mit der These von Bruce Watson als Ursprung der Isolierung des Malers von der Gesellschaft⁴³ betrachten. Der Historiker Wolfgang Mommsen konstatiert jedoch mit Bezug auf die 1880er Jahre, dass die „Übertragung des kapitalistischen Prinzips des Marktes auf die bürgerlichen Subsysteme der Kunst [...] zu einer ungewöhnlichen Dynamisierung des

40 MOMMSEN 1994a, S. 15 f.

41 S. hierzu z. B. die Untersuchungen zu Hamburg: RENZ 2010

42 „Wir haben den Begriff der ‚Honoratioren‘ bereits früher, als den des Trägers einer spezifischen sozialen Ehre, die an der Art der Lebensführung haftet, kennen gelernt. Hier tritt nun ein unentbehrliches, aber durchaus anderes normales Merkmal des Honoratiorentums hinzu: die aus der ökonomischen Lage folgende Qualifikation zur Wahrnehmung von sozialer Verwaltung und Herrschaft als ‚Ehrenpflicht‘. Unter ‚Honoratioren‘ wollen wir hier vorläufig allgemein verstehen: die Besitzer von (relativ) arbeitslosem oder doch so geartetem Einkommen, daß sie zur Uebernahme von Verwaltungsfunktionen neben ihrer (etwaigen) beruflichen Tätigkeit befähigt sind, sofern sie zugleich – wie dies insbesondere aller Bezug arbeitslosen Einkommens von jeher mit sich gebracht hat – kraft dieser ihrer ökonomischen Lage eine Lebensführung haben, welche ihnen das soziale ‚Prestige‘ einer ‚ständischen Ehre‘ einträgt und dadurch sie zur Herrschaft beruft.“ (Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der Sozialökonomik, Abt. 3, Mohr, Tübingen, 1922, S. 609)

43 Bruce A. Watson, Kunst, Künstler und soziale Kontrolle. Kunst und Kommunikation Bd. 3, Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen, 1961, S. 41

kulturellen Lebens“ führte.⁴⁴ Ganz im Gegensatz zu Watson vertritt er also die These, dass der Kunstmarkt entscheidend zu einer neuen Begegnung zwischen Kunstfreund und Kunst beigetragen hat. Es sind in der Tat zuvorderst die Kunstgalerien, die als „Subsysteme“ im späten 19. Jahrhundert als erste die neuen Kunstströmungen aufgreifen. Wie an den nun folgenden Einzelaspekten der Kunstvereinsgeschichte deutlich wird, haben die großen deutschen Kunstvereine in der Zeit der Sezessionen sowohl am System und als auch an den Subsystemen teil und spiegeln geradezu die „seit Mitte der achtziger Jahre im bürgerlichen Milieu [...] [stattfindende] Ausbildung spezifischer sozialer Teilkulturen und Geschmacksstile“⁴⁵.

44 Wolfgang J. Mommsen, *Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870-1918*, Propyläen Verlag, Frankfurt a. M./Berlin, 1994, S. 43

45 Birgit Kulhoff, *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst: Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871-1914)*. Bochumer historische Studien, Neuere Geschichte, zugl. Bochum Univ. Diss., Brockmeyer, Bochum, 1990, S. 248

2.1.1.2 Ausdifferenzierung des „bürgerlichen“ Kunstvereins durch Alfred Lichtwark

2.1.1.2.1 Spaltung des Honoratiorenbürgertums im *Hamburger Kunstverein* 1894-1898

Den Tod des Kunstvereins, den Kaiser 1919 „am Ende des 19. Jahrhunderts bescheinigt“, hatte Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, 1899 in einer Rede der *Münchener Literarischen Gesellschaft*⁴⁶ bereits diagnostiziert, in welcher er feststellte, dass Kunstvereine „veraltete Institutionen [seien], die den Kontakt mit der lebendigen Kunst verloren haben und daher nicht mehr zu den bestimmenden Faktoren des Kunstlebens gehören“⁴⁷.

Lichtwarks als Zitat überlieferte Aussage hatte in ihrem unmittelbaren Kontext kunstpolitische Brisanz; sie ist vor dem Hintergrund der Widerstände gegen seine weitreichenden strukturellen und inhaltlichen Reformen als Direktor der Hamburger Kunsthalle, die insbesondere die erste Phase seiner Amtszeit von 1886 bis 1889 prägten⁴⁸, und deren spezifische Auswirkungen auf den *Hamburger Kunstverein* zu betrachten. Auch darf man vermuten, dass diese den Kunstverein als Institution disqualifizierende Aussage seiner Rede als Kritik am „rückständigen Münchner Kunstverein“⁴⁹ aufgefasst werden konnte.

1886 trat Lichtwark sein Amt als erster „fachmännischer“ Direktor der Kunsthalle Hamburg an. 1893 gründete er die *Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde* und die *Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie* und entwarf in privatgesellschaftlicher Erweiterung der Kunsthalle somit insbesondere mit den *Kunstfreunden* einen völlig neuen „Kunstvereinstypus“. Lichtwarks Förderung der 1896 unabhängig von der Kunsthalle gegründeten *Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung*⁵⁰ kam ab 1898 als zusätzliches Element hinzu.⁵¹ In seiner

46 Vortrag wahrscheinlich gehalten am 11. oder 10. März 1899. (S. Alfred Lichtwark, «München, 10. März 1899», in: Briefe an die Commission für die Verwaltung der Kunsthalle, Hamburg, 1901, S. 37-40). Eine Abschrift des Vortrags konnte nicht ermittelt werden. In der Literatur zur Gesellschaft ist lediglich ein Vortrag Lichtwarks „über neue Kunst“ erwähnt. (Wulf Wülfing, Karin Bruns, Rolf Parr (Hg.), Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933, Repertorien zur Deutschen Literaturgeschichte, hrsg. v. Paul Raabe, Bd. 18, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 1998, S. 342)

47 Karl Voll, «Die Reform der deutschen Kunstvereine, illustriert am Münchner Verein», in: KfA, Jg. 14, H. 16, 1899, S. 257-259; vgl. BIEDERMANN 1994, S. 99

48 Dieser Abschnitt seiner Laufbahn ist in Henrike Junge-Gents kürzlich erschienener Biografie mit „Die verlorenen Jahre“ betitelt. (Henrike Junge-Gent, Alfred Lichtwark. Zwischen den Zeiten, Deutscher Kunstverlag, Berlin/München, 2012, S. 111 ff.)

49 York Langenstein, Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, München, 1983, S. 204-205

50 S. hierzu: JUNGE-GENT 2012, S. 374 ff.

51 Das Thema der Kunsterziehung, welches in den zwanziger Jahren u. a. im Rahmen der von der Volkshochschulbewegung getragenen „Erwachsenenbildung“ eine spezifische Ausprägung erfuhr, wird in dieser Arbeit nicht eigens adressiert.

Gesamtheit findet sich diese unter der fachlichen Leitung Lichtwarks durchgeführte Ausdifferenzierung von an die Kunsthalle angeschlossenen, miteinander korrespondierenden Vereinigungen in den Idealen und Strategien der „modernen“ Kunstvereine der Weimarer Republik wieder. Lichtwarks Reformen zeugen mittels eines an eine breitere Öffentlichkeit gerichteten Vortragswesens und mittels einer Spezialisierung in verschiedenen Vereinen von einer „neue[n] Einschätzung der Öffentlichkeit“⁵². Die vom Museum initiierte und getragene Förderung und Vermittlung von Photographie – Berufs- und Amateurphotographie – stellte eine Hebung dieses Mediums dar, welches bereits seit den Anfängen der Lichtbildnerei in Kunstvereinsausstellungen gezeigt wurde⁵³. Als bahnbrechend erweist sich jedoch die strukturelle und programmatische Ausrichtung der *Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde*. Neben dem Aspekt, dass Lichtwark hier in Ergänzung zum überalterten *Verein von Kunstfreunden von 1870* Kunstfreunde seiner Generation um sich scharte⁵⁴, strebte die neue „Gesellschaft“ im Unterschied zum „Verein“⁵⁵ nicht danach, auf direktem Wege, also durch Spenden und Stiftungen, Ankäufe und den Ausbau des Museums zu ermöglichen.⁵⁶ Diese Aufgabe wurde bereits erfolgreich durch den *Verein von Kunstfreunden von 1870* umgesetzt, welcher als „erster Museums(förder)-verein Deutschlands“⁵⁷ gemeinsam und in hoher Mitgliederüberschneidung⁵⁸ mit dem *Hamburger Kunstverein* die Gründung und den Ausbau der Kunsthalle überhaupt erst ermöglicht hatte.⁵⁹ Dieser neue vergleichsweise kleine Kreis von „intimem Charakter“⁶⁰ sah als Vereinszweck vor, „das Verständnis für alle Zweige der bildenden Kunst und für deren volkswirtschaftliche Bedeutung in Hamburg verbreiten zu helfen“⁶¹: eine

52 GRASSKAMP 1989, S. 22

53 Vgl. LANGENSTEIN 1983, S. 204

54 Die Autorin Junge-Gent sieht in der Überalterung der Kunstfreunde den wesentlichen Auslöser für die Gründung. (JUNGE-GENT 2012, S. 250)

55 Lichtwark kann vermutlich als Verursacher der Prägung des Begriffs „Gesellschaft“ anstelle von „Verein“ gelten.

56 Obwohl Lichtwark durchaus auch finanzielle Unterstützung seitens der Gesellschaft erwartete, traten die Mitglieder zumindest als Stifter der Kunsthalle kaum in Erscheinung. (JUNGE-GENT 2012, S. 252 f.)

57 Dem Pionierstatus des Vereins von 1870 wurde Junge-Gent zufolge, zugunsten des berühmten, von Wilhelm v. Bode erst 1896 gegründeten *Berliner Museumsvereins*, in der Literatur bisher nicht genügend Rechnung getragen (JUNGE-GENT 2012, S. 111 u. Anm. 6); zum *Verein von Kunstfreunden von 1870* s. auch: Gustav Pauli, «Der Verein von Kunstfreunden von 1870», in: *Die Literarische Gesellschaft*, H. 7, Hamburg, 1917, S. 231-236 u. RENZ 2010

58 Die *Gesellschaft* rekrutierte die Mehrzahl ihrer Mitglieder aus dem *Hamburger Kunstverein*. Der neue Museumsverein stellte jedoch der Autorin Renz zufolge keine Abspaltung, sondern eine „Erweiterung des bestehenden Kunstvereinsspektrums“ dar, zumal sich bei zwei Drittel der „Kunstfreunde“ eine Doppelmitgliedschaft im *Museums-* bzw. *Kunstverein* feststellen lässt. (RENZ 2010, S. 108)

59 Vgl. PAULI 1917; RENZ 2010; JUNGE-GENT 2012

60 Vorstand und Prüfungskommission jeweils fünfköpfig, vorgeschlagene Mitglieder durch einstimmiges Votum des Vorstands sowie durch 2/3-Mehrheit der Mitgliederversammlung zugelassen. Mitgliederzahlen 1900: *Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde*: 96 (JUNGE-GENT, S. 252), *Hamburger Kunstverein*: 1658 (Hans Platte, 150 Jahre Kunstverein in Hamburg 1817-1967, Schriften des Kunstvereins in Hamburg, Bd. 2, Hamburg, 1967, o. S.).

61 Indina Woesthoff, ‚Der glückliche Mensch‘. Gustav Schiefler (1857-1935). Sammler, Dilettant und Kunstfreund, Verein für Hamburgische Geschichte, Hamburg, 1996, S. 86

Gesellschaft, die Dilettanten, Sammler und Kunstfreunde vereinigte, dilettantische Kunstübung förderte, Sammlern Gelegenheit zum Gedankenaustausch gab, die Kunstfreunde über die Erwerbungen des Museums informierte und im „Jahrbuch der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde“ ihre Kunstteilhabe kritisch reflektierte. Die Förderung der Dilettanten, die u. a. mit Ausstellungen in der Kunsthalle vertreten waren, sah Lichtwark im Kreis der Wohlhabenden, die über genug Zeit und Geld verfügten, gut angelegt. Die Erziehung des Auges solle zu einer „gesunden Kritik auf dem Gebiet der hohen und der angewandten Kritik und dadurch einen wichtigen Hebel für die künstlerische und kunstgewerbliche Entwicklung bilden“. Die Tätigkeit des Sammelns bezeichnete er als „sichersten Weg der ästhetischen Selbsterziehung“. ⁶² Hier sei bereits vorausgeschickt, dass zu Beginn der zwanziger Jahre aufgrund der sich annähernden Programmatiken der *Gesellschaft der Kunstfreunde* und des *Hamburger Kunstverein*, ein Vertrag bzgl. des Vortragswesens abgeschlossen werden musste und eine Zusammenlegung anvisiert wurde. ⁶³

Für kurze Zeit gelang es Lichtwark, seinen innerhalb der Sammlungspolitik der Kunsthalle durchgeführten, entwicklungsgeschichtlichen Ansatz, der die zeitgenössische Kunst mit einbezog ⁶⁴, auch auf das Programm des *Kunstvereins*, die zu diesem Zeitpunkt bedeutendste Plattform für die Vermittlung zeitgenössischer Kunst in Hamburg, zu übertragen. ⁶⁵ In den Jahren 1894 bis 1898 nahm er als Mitglied des Ausstellungskomitees erheblichen Einfluss auf die Konzeption der Frühjahrsausstellungen des *Hamburger Kunstvereins*. „War bis dahin die Auswahl der Exponate ganz traditionell und unter kommerziellem Aspekt vor sich gegangen“ ⁶⁶, nutzte Lichtwark die Großausstellungen, um einen Überblick über „die herrschenden und ringenden Ideen“ ⁶⁷ der Kunst im Deutschen Reich sowie im europäischen Ausland zu bieten. Die neueste Malerei wurde somit in einem entwicklungsgeschichtlichen Kontext gezeigt, ein „historisierender“ und didaktischer Ansatz, der für Kunstvereinsausstellungen in ganz Deutschland ein absolutes Novum darstellte. Mit den aus Leihgaben und verkäuflichen Werken zusammengestellten Ausstellungen unterlief er die reine Verlosungspraxis und zeigte über die Vertreter der etablierten deutschen Schulen hinaus auch Werke der französischen Realisten und Impressionisten von Courbet bis Monet. Einen besonderen Schwerpunkt legte Lichtwark auf die Präsentation der neuen deutschen Maler wie Max Liebermann, Leistikow, Max

⁶² Zit. n.: JUNGE-GENT 2012, S. 258

⁶³ S. Kap. 3.2.2.2

⁶⁴ Diesen Ansatz inszenierte Lichtwark gemeinsam mit Hugo von Tschudi und Woldemar von Seidlitz mit der Einrichtung der Jahrhundertausstellung „Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875 in der königlichen Nationalgalerie Berlin 1906“ in großem Maßstab.

⁶⁵ Zwischen 1888 und 1900 verbuchte der *Kunstverein in Hamburg* die höchsten Mitgliederzahlen seines Bestehens bis ca. 1950: 1888: 2105, 1900: 1658. (PLATTE 1967, o. S.)

⁶⁶ JUNGE-GENT 2012, S. 281

⁶⁷ Alfred Lichtwark, «Hamburgische Kunst. Nach einem Vortrage über die Frühjahrsausstellung von 1898», Kunstverein in Hamburg, Hamburg, 1898, S. 9

Klinger und Skarbina.⁶⁸ Einige von ihnen hatten sich 1892 in der *Vereinigung der XI* in Berlin zusammengeschlossen, um ihre Kunst der Öffentlichkeit jenseits der Ägide der von der preussischen Akademie und des ihr dienenden *Vereins Berliner Künstler* (gegr. 1841) veranstalteten „Berliner Salons“ zugänglich zu machen. Auslöser für die Gründung der Künstlergruppe war auch die Schließung der Ausstellung von Werken Edvard Munchs 1892, auf die Kaiser ja, wie oben erwähnt, in seiner „Grabrede“ anspielte. Bereits 1893 hatte Lichtwark das schwer zu ändernde System, welches die jährlichen Ausstellungen der „Berliner Salons“ speiste, scharf ins Auge gefasst und schrieb an die Kommission der Hamburger Kunsthalle:

„Ich weiß wohl, daß irgendeine Änderung des Systems von allergrößter Schwierigkeit ist und wüßte auch keine Vorschläge zu machen, solange es Akademien und ein staatlich anerkanntes, weil vom Staat geschaffenes Kunstproletariat giebt.“⁶⁹

Während dieser Zeit formierten sich Freunde und Feinde innerhalb und außerhalb des *Hamburger Kunstvereins*. Für das Plakat der Frühjahrsausstellung 1896 wählte die Ausstellungskommission ein Gemälde von Ernst Eitner, welches in der flächigen Manier des französischen Symbolismus eine bekleidete Frauengestalt darstellt; Auslöser für eine Welle der öffentlichen Empörung seitens eines Teils der Kunstvereinsmitglieder war die Ausführung dieses harmlosen Motivs in den komplementär kontrastierenden Farben Orange und Violett, welche als „revolutionär“ aufgefasst wurde.⁷⁰ Es war von „unfertigen Lehrlings-, um nicht zu sagen Kinderarbeiten“ die Rede, die für einen Teil der Kunstfreunde eine erhebliche Verletzung der geltenden ästhetischen Normen bedeuteten. Gustav Schiefler, Mitglied der *Gesellschaft* und des *Kunstvereins*, ergriff in einem Gegenartikel Partei für Lichtwark, seine Befürworter und Künstler, die die Zielscheibe des Angriffs waren, indem er die Kritiker eindeutig als Verfechter eines „gefährlichen Materialismus“ und als „rückständige Opposition“ identifizierte⁷¹: „Wer die Kluft überbrücken will, der rathe nicht dem Künstler umzukehren, sondern dem Publikum, gehen zu lernen“, schrieb er, den selbsterzieherischen Anspruch des Kunstfreundes annehmend. Die Folge war jedoch am Tag nach dem Erscheinen seines Artikels die Absetzung und Neuwahl des Vorstands des *Kunstvereins* in der Mitgliederversammlung, in welcher auch der Beschluss gefasst wurde, alle „modernen Kulturbestrebungen

68 Diese und weitere Künstler (Max Liebermann, Skarbina, aber auch von Kalckreuth) hatte Lichtwark ab 1889 als „hervorragende Künstler“ nach Hamburg geladen, „um Land und Leben zu malen“. Mit einem Komitee von Kunstfreunden sollte in Anknüpfung an die Sammlung Hamburgischer Meister die Pflege des monumentalen Bildnisses auf hamburgischen Boden durch diese jungen Künstler erreicht werden. (Alfred Lichtwark, Hamburg, Niedersachsen, Kütthmann, Dresden, 1897, S. 58-59)

69 Gustav Pauli, «Alfred Lichtwarks Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle: Berlin 21. August 1893», in: *Kunst und Künstler*, Jg. 21, H. 2, 1923, S. 48-49, hier S. 48. Vgl. hierzu: Peter Paret, *Die Berliner Secession: moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Severin und Siedler, Berlin, 1981, S. 22

70 Die Affäre im *Kunstverein* ist von der Autorin Woesthoff ausführlich dokumentiert worden. (WOESTHOFF 1996, S. 141-146)

71 JUNGE-GENT 2012, S. 410 ff.

abzulehnen”⁷². Dennoch machte Lichtwark seinen Anspruch in der Programmierung der Frühjahrsausstellungen noch zwei weitere Jahre geltend.

Die in diesem Eklat zutage tretende Spaltung des im *Kunstverein* vertretenden Honoratiorenbürgertums in zwei Lager wirkte sich den Forschungen der Autorin Woesthoff zufolge durchaus positiv für die fortschrittlichen Hamburger Künstler aus, und zwar in Form einer gesteigerten Sammeltätigkeit.⁷³

Entsprechend der von Wolfgang Mommsen beobachteten, ab den 1880ern eintretenden Dynamisierung des kulturellen Lebens wirkte der wachsende Kunstmarkt für die moderne Kunst als wichtiger Motor innerhalb der Distinktionsprozesse der sozialen Teilkulturen und Geschmacksstile.

Mit den zwischen 1894-98 konzipierten Frühjahrsausstellungen im *Hamburger Kunstverein* setzte Lichtwark unter Reformierung des von den deutschen Kunstvereinen im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelten Formats der Großausstellung vorerst ein Zeichen. „Hier erst, durch eine ausgewählte Zusammenstellung dessen, was in den verschiedenen Mittelpunkten künstlerischen Schaffens erstanden war, bekam das Publikum eine Vorstellung von dem, was auf diesem Gebiet in der Welt vorging“, erinnerte sich der fortschrittliche und in den zwanziger Jahren für den *Kunstverein* wirkende Sammler Gustav Schiefler rückblickend.⁷⁴ Die in diesen Jahren vom *Hamburger Kunstverein* und der *Hamburgischen Sezession* veranstalteten Überblicksausstellungen europäischer Gegenwartskunst knüpften an das Vermächtnis von Lichtwarks Frühjahrsausstellungen an.⁷⁵

2.1.1.2.2 Lichtwarks Reformgeist und der „nicht entwicklungsfähige“ *Münchener Kunstverein* 1899

Dr. Karl Voll, Konservator der Alten Pinakothek in München⁷⁶, nahm in seinem eingangs erwähnten Aufsatz⁷⁷ Lichtwarks Diagnose der Institution Kunstverein zum Anlass, ein aus Hamburger Perspektive äußerst zurückhaltendes Reformprogramm für den *Münchener Kunstverein* zu entwerfen.

Der im März 1899 in der *Münchener Literarischen Gesellschaft* gehaltene Vortrag Alfred

72 Gustav Schiefler, «Die Bewegung gegen die neue Richtung in der Kunst», in: Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, Jg. 5, Hamburg, 1897, S. 30-36, hier: S. 35

73 WOESTHOFF 1996, S. 146

74 Gustav Schiefler, Eine Hamburgische Kulturgeschichte 1890-1920: Beobachtungen Eines Zeitgenossen, Verein für Hamburgische Geschichte, Hamburg, 1985, S. 104

75 S. Kap. 3.2.2.2.2

76 Als Professor der Kunstgeschichte und Kurator an der alten Pinakothek ist Dr. Karl Voll auch Autor erfolgreicher museumspädagogischer Schriften, die explizit zur Erziehung der Laien intendiert waren, u. a. Karl Voll, Vergleichende Gemäldestudien, 2. Auflage, München und Leipzig, Georg Müller 1908, rezensiert von Wilhelm Worringer (in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig, 1.1908, S. 1033-1035). Über das offensichtliche Interesse Karl Volls an den Reformen Lichtwarks hinaus müsste der Einfluss auf das Wirken des Konservators und Hochschullehrers in München anhand seiner Schriften nachgewiesen werden.

77 VOLL 1899

Lichtwark sei, so vermerkte derselbe in seinen Briefen an die Kommission der Kunsthalle⁷⁸, „das erste Mal, daß ...[er] im Süden spricht“ und resümierte, dass er hier mit „der Schilderung der Culturzustände in der deutschen Stadt von 50-100 000 Einwohner“ den von ihm angestrebten „Anschluss [an die Zuhörerschaft gewonnen hätte]“.⁷⁹

Kulturwissenschaftliche Analysen ziehen sich durch die Schriften Lichtwarks; der seine weitreichende Kulturreform zuvorderst aus der Pflege der lokalen Kunstbestrebungen zu entwickeln sah und dies, wie zuvor am Beispiel des *Hamburger Kunstvereins* erörtert, in die Praxis umsetzte. In Annäherung an den nicht vorliegenden Münchner Vortrag sei auf einen 1905 veröffentlichten Aufsatz verwiesen. Hierin befasst Lichtwark sich eingehend mit der Entwicklung und Zukunft der deutschen Kunstlandschaft und stellt fest, dass sich aus einer für Deutschland typischen „Verschiebung der Kulturzentren [...] viele Eigenschaften der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts erklären“ ließen. Diese macht er insbesondere an den aus den Residenzstädten hervorgegangenen „Kunststädten“ fest, welche „außerhalb des Wellenschlages der Zeit, mehr in abstracto“ wirkten.⁸⁰ Von der Verschiebung der Kulturzentren seien die Akademien, die Kunstvereine und der parallel aufstrebende Kunstmarkt als Hauptträger der Kunstproduktion und Vermittlung geprägt. Als dezentral wirkende Organe seien sie die „neuen Zeichen [gewesen], unter denen die Produktion der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vor sich gegangen [sei].“⁸¹ Zumal es in Deutschland im Unterschied zu Frankreich und England „für die bildende Kunst keinen Sammelpunkt des nationalen Lebens“ gegeben habe⁸², müssten in der Zukunft die „neuerblühten alten Stammeszentren und die neuerstandenen Industriestädte dafür [gewonnen werden], daß sie ihre ungeheuren, bisher vorwiegend auf äußeres Wohlleben verwendeten Mittel an künstlerischen Aufgaben betätigen“⁸³.

An diese kulturwissenschaftliche Perspektive knüpfte auch Lichtwarks Museumsreform, die, wie beschrieben, durch ein Netz von neugegründeten Vereinen wirken sollte.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der Rat, den Lichtwark seinem Freund Max Liebermann im Dezember 1903 mit Bezug auf die Gründung des *Deutschen Künstlerbundes* gab:

„Festigkeit erlangt die Vereinigung am ehesten im losen Ag[g]regatzustand, so widerspruchsvoll es klingt. Zwang ist ein Keil. Die örtlichen Genossenschaften müssen möglichst autonom bleiben. Es darf nicht der Schein einer Tyrannis entstehen.“⁸⁴

78 LICHTWARK 1901, S. 37-40

79 „[...] auf dem Boden der Thatsachen fanden wir uns sofort, und dann ging Alles glatt.“ (Ebd., S. 38)

80 Alfred Lichtwark, «Die Verschiebung der deutschen Kulturzentren», in: *Der Kunstwart*, Jg. 19, 1, H. 2, 1905/06, S. 63-68, hier: S. 65

81 Ebd., S. 66

82 Ebd., S. 63

83 Ebd., S. 67

84 Schreiben A. Lichtwark – M. Liebermann, 5.12.1903, zit. n.: Birgit Pflugmacher, Max Liebermann, Sein Briefwechsel mit Alfred Lichtwark, Diss., Hamburg, 2001, S. 146

Lichtwarks Forderung der Korrektur der entwicklungsgeschichtlich bedingten „Verschiebung der Kulturzentren“ durch die Förderung der Kunst in den modernen Zentren, den Großstädten und den Industriestädten, und seine Anregung der Organisation von künstlerischen Vereinigungen in losen Netzwerken kann auch als wegbereitend für das Selbstverständnis und die Wirkungsweise des „modernen“ Kunstvereins betrachtet werden, wie im Laufe dieser Arbeit gezeigt werden soll.

Lichtwarks Reformdenken stand jedoch in krassem Gegensatz zu den Verhältnissen des *Kunstvereins in München*. Wohl hatte er die Problematik des *Kunstvereins* in der „Kunststadt“ München in seinem Vortrag vermutlich nicht direkt angegriffen; zumal er sich, aus der Hanse- und Großstadt Hamburg kommend, wie bereits erwähnt, bei seinem ersten öffentlichen Auftritt in der „Kunststadt“ München⁸⁵, über die Probleme der Provinzstädte ausbreitete.

Die von York Langenstein erforschte Geschichte des *Münchener Kunstvereins* zeigt mehrfach dessen „konservative Grundhaltung“ auf.⁸⁶ Erneuernde Impulse erhielt der *Münchener Kunstverein* demnach lediglich unter dem seit den 1870er Jahren wachsenden Einfluss der *Münchener Künstlergenossenschaft*.⁸⁷ Diese größte, 1868 offiziell gegründete Münchner Standesvertretung war mit königlichem Privileg versehen und vertrat die akademische Münchner Schule. Der Vorstand der Genossenschaft organisierte seit 1869 die „Internationalen Kunstausstellungen im Glaspalast“ in München, die Lichtwark bei seinem zweiten München-Besuch im Herbst des Jahres 1899 als „Symbol der Treibhauskunst, die ihre Sämlinge aus aller Herren Länder bezieht und sie durch künstliche Heizung und Düngemittel zur raschen Entfaltung bringt“ bezeichnete und sodann ironisch bemerkte, dass „an Reichthum, Mannichfaltigkeit und Exotismus der Kunstflora [...] München immer noch obenan in Deutschland [stehe]“.⁸⁸ Während die Künstlergenossenschaft als „Hauskünstler-Verein“ des *Kunstvereins* betrachtet werden muss, unterhielt letzterer keinerlei Beziehungen zur „avantgardistischen Münchner Sezession“⁸⁹, die sich 1892 als Abspaltung der Künstlergenossenschaft gebildet hatte. Lichtwark kommentierte den Besuch der *Secessions*-Ausstellung wie folgt:

„Die Secession ist viel menschlicher als der Glaspalast, schon weil sie nicht soviel bringt. Der Durchschnitt steht wesentlich höher, und es kommen mehr Individuen zu

85 München lag um 1900 mit ca. 500 000 Einwohnern um etwa 200 000 unter der Einwohnerzahl von Hamburg.

86 LANGENSTEIN 1983, S. 201 ff., hier: S. 205

87 So z. B. die gegen Ende des 19. Jahrhunderts erfolgte Einführung von „Collectiv-Ausstellungen“, sprich Einzelausstellungen, eine Langenstein zufolge vom Kunstmark übernommene Ausstellungsform (vgl. LANGENSTEIN 1983, S. 203 f.). Wie sich aus den Recherchen d. Verf. ergeben hat wurden in der Zeit der Weimarer Republik als „Collectiv-Ausstellungen“ grundsätzlich solche Ausstellungen bezeichnet, welche sich einem oder mehreren Künstlern jeweils im Überblick widmeten.

88 Alfred Lichtwark, «Eintrag des 18. September 1899», in: Ders. 1901, S. 137-138, hier: S. 138

89 PARET 1981, S. 202-203

Wort. Aber auch hier, wo steckt die Nothwendigkeit, wenn nicht in der Thatsache, dass es Ausstellungen giebt.“⁹⁰

So fasst der Chronist der deutschen Sezessionen Peter Paret zusammen, dass das avantgardistische Moment dieser ersten deutschen Sezession, im Unterschied zu ihrem Wiener Vorbild weniger in der Bildung und Vermittlung einer stilistischen Einheit, sondern in ihrer „Ausstellungspolitik“ besteht, mit der sie sich demonstrativ vom Massenbetrieb der „Internationalen Großen Kunstausstellungen im Glaspalast“ abheben wollte.⁹¹ Paret führt die „Vielgestaltigkeit“⁹² der über 100 Mitglieder umfassenden *Münchener Secession* anhand der beiden stilistisch in Opposition stehenden Künstler Albert von Keller und Fritz von Uhde an.⁹³ Die Neuerungen in puncto Ausstellungspolitik waren die Öffnung gegenüber ausländischen Künstlern, eine strenge Auswahl und eine wesentlich luftigere Hängung der Werke. Dennoch konstatiert Paret nüchtern:

„[...] wenn wir statt einzelner Künstler die Gruppe betrachten, erkennen wir das Phänomen dieser Abspaltungen als von dem Bestreben motiviert, beim Publikum und auf dem Kunstmarkt eine Art von Mittelmäßigkeit durch eine andere zu ersetzen“.

Demnach könnten die deutschen Sezessionen auf ihre kunstpolitische Bedeutung als Institutionen, ihre elitäre gesellschaftliche Haltung, auf einzelne herausragende Talente und trotz einer Tendenz zum Realismus nicht jedoch auf gemeinsames Stilwollen reduziert werden.⁹⁴

Im Folgenden soll die von Dr. Karl Voll in seinem Aufsatz vorgenommene Übertragung der Reformen Lichtwarks auf den *Münchener Kunstverein*⁹⁵ erörtert werden und überprüft werden, inwieweit diese vom *Münchener Kunstverein* übernommen wurden. Am Beispiel der Geschichte des *Münchener Kunstvereins* können die für den traditionellen, städtischen Kunstverein typischen Strukturen und Vermittlungsweisen exemplarisch dargestellt werden; im Abgleich mit Lichtwarks in Hamburg durchgeführten Reformkonzepten soll der Boden und die Voraussetzung für die Entwicklung der „modernen“ Kunstvereine zu Beginn der zwanziger Jahre anschaulich werden. Unter Berücksichtigung von Walter Grasskamps Aussage, dass die Geschichte der Kunstvereine durch große Dialektvielfalt und nicht etwa eine Landessprache geprägt sei⁹⁶, wird mit dieser Gegenüberstellung auch im allgemeineren Sinne ein Vergleich zwischen zwei der bedeutendsten traditionellen Kunstvereine gezogen, die innerhalb von sehr unterschiedlichen stadtgesellschaftlichen

90 Alfred Lichtwark, «Eintrag des 17. September 1899», in: Ders. 1901, S. 133-136, hier: S. 136

91 PARET 1981, S. 47

92 Ebd., S. 46

93 Während Ersterer unter den jeweils modischen Einflüssen seiner Zeit von der Historienmalerei eines Hans Makart bis zu Porträts in impressionistischer Manier aufnahm, zählte Uhde mit seinen Landschafts- und Alltagsbildern als einer der ersten Plein-Air-Maler in Deutschland zu einem neuen naturalistischen Stil mit impressionistischen Mitteln.

94 PARET 1981, S. 50

95 VOLL 1899; Vgl. BIEDERMANN 1994, S. 99

96 GRASSKAMP 1989, S. 8

Typen agierten.

Dem von Kaiser beschriebenen „fette[n] Hausherr[n]“ bzw. der von Watson diagnostizierten „Abnahme des aktiven Interesses an der Kunst seitens der Mittelschicht“⁹⁷ soll die „Umänderung des Verlosungsmodus“ nach Londoner und Karlsruher Vorbild als „richtigste[s] und ausgiebigste[s] Mittel zur Besserung“ entgegenwirken. Während zuvor einmal im Jahr eine direkte Verlosung von Werken stattfand, welche der Vorstand angekauft hatte, sollen nun Anrechtsscheine („Actien“) in verschiedener Höhe verlost werden, die dem Besucher das ganze Jahr ermöglichen, aus selektierten, in den verschiedenen Ausstellungen des Kunstverein gezeigten Werken selbst zu wählen. Diese Neuerung könne „eine regere Anteilnahme des Publikums“ hervorrufen und gleichzeitig das die bisherigen Verlosungsausstellungen dominierende „Pensionistentum ausrotten“⁹⁸; auch wäre der Weg frei, hochpreisigere Werke „der Künstler von Ansehen [, die] nicht gerne oder überhaupt nicht bei ihm ausstellen“ anzubieten, deren Ankauf der Kunstverein in der direkten Verlosung nicht leisten konnte. Nächstes Mittel zur Besserung des Kunstvereins wäre die Festsetzung des gleich verteilten Ausstellungsrechts für „jede der großen Künstlergesellschaften“ im *Münchener Kunstverein*. Dies geschähe auch im Sinne der Neutralität des *Kunstvereins*, die „für sein Gedeihen so notwendig“ sei. Das bisherige System der wöchentlichen Ausstellungen, die den Dilettanten ein Forum bieten und dem *Kunstverein* als „Sonntagsausflugsort“ ein beständiges lokales Publikum sicherten, sollte erweitert werden durch dauerhaftere Ausstellungen von ausgewählten Werkgruppen. Lichtwark hatte durch ein „Heranziehen“ von Dilettanten, jedoch unter deutlicher Trennung zwischen Dilettantenkunst (die nicht zum Verkauf stand) und professioneller Kunst in der 1893 gegründeten *Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde* eine „Entgrenzung zum Publikum“⁹⁹ erwirkt. In München waren bisher nur Mitglieder des *Kunstvereins* zur Ausstellung berechtigt. Ein Mitglied des Vorstandes solle sich nun um das Akquirieren „frischer Elemente von auswärts“ bemühen, die auch als Nichtmitglieder im Verein ausstellen könnten. Abermals werden hier der starke Einfluss der *Künstlergenossenschaft* und die entsprechenden Verfilzungen angedeutet. Voll empfahl hingegen, sich der aktuellen Kunstentwicklungen anzunehmen und „das Kunstgewerbe, welches einen sehr wichtigen Faktor im heutigen Kunstleben bildet“ mit einzubeziehen. Zuletzt kam Voll auf die „Vereinsgeschenke“ zu sprechen, welche der *Münchener Kunstverein* alljährlich in Form von Radierungen oder Kupferstichen nach berühmten Kunstwerken herausgab und auf die viele

97 Bruce A. Watson, *Kunst, Künstler und soziale Kontrolle*. Kunst und Kommunikation Bd.3, Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen, 1961, S. 41 ff.

98 Dies ist als Anspielung auf die in die Jahre gekommenen Vertreter der *Münchener Künstlergenossenschaft* zu verstehen.

99 GRASSKAMP 1989, S. 22

Vereinsmitglieder gerne verzichten würden.¹⁰⁰ Zum einen hielt er es für angebracht, diese durch mechanische Reproduktionen zu ersetzen, zum anderen, wie in Hamburg vorgeführt, Bücher zur Geschichte der modernen Kunst herauszugeben. Die Herausgabe von Lichtwarks zweibändiger Schrift „Das Bildnis in Hamburg“ durch den *Hamburger Kunstverein* als kostenlose Jahresgabe für seine Mitglieder 1897 hatte sich jedoch als finanzielles Fiasko entpuppt und blieb ohne große Resonanz, was, angesichts der beschriebenen Spaltungen im Kunstverein zwischen 1896 und 1898, nicht überrascht.¹⁰¹

¹⁰²

In der Tat wurden einige der von Voll angeregten Neuerungen in den folgenden drei Jahren im *Münchner Kunstverein* eingeführt. Langenstein zufolge „raffte sich der *Kunstverein* zu einem letzten Versuch der kritischen Bestandsaufnahme und grundlegenden Schritten in Richtung auf eine Neuorientierung auf“.¹⁰³ Die direkte Verlosung wurde durch ein Votum der Mitgliederversammlung Ende 1900 in eine Verlosung von Anrechtsscheinen verändert¹⁰⁴, die Tradition der reproduktionsgraphischen Jahresgaben blieb jedoch, auch weil die Graphiker-Lobby im Kunstverein massiv gegen die Pläne der Abschaffung bzw. des Ersatzes interveniert hatte, erhalten¹⁰⁵. Auch aufgrund des „Generationenproblems“, fasst Langenstein zusammen, erwies sich trotz der Reformen um 1900 „der Kunstverein alter Prägung mit seinen Wochenausstellungen, Verlosungen und Jahresgaben [...] als nicht in einem Maße entwicklungsfähig, [so] daß er im Kunstbetrieb des 20. Jahrhunderts eine wirkliche Aufgabe hätte übernehmen können.“¹⁰⁶

In der Tat lässt sich die Geschichte des Niedergangs des *Münchner Kunstvereins* noch weiter und differenzierter verfolgen. In München nämlich befand sich ab 1909 der 1904 gegründete *Verband deutscher Kunstvereine (VDK)*, der unter Vorsitz von Hofrat Pixis, zugleich Geschäftsführer des *Münchener Kunstvereins* (1909 bis 1930er Jahre), die Institution Kunstverein strategisch zu bessern und politisch zu stärken suchte. Aus den fragmentarisch erhaltenen Quellen des bisher nicht grundlegend erforschten *VDK* wird

100 Die „Jahresgaben“ – auch „Nietenblätter“ genannt – stellten der Autorin Renz zufolge einen Kohäsionsfaktor von „diplomatischer Wichtigkeit“ dar (RENZ 2010, S. 65). „Das Interesse der Actionäre“, so die Erwartung zeitgenössischer Organisatoren, wurde „dadurch wärmer erhalten, Mancher zum Beitritt veranlaßt. Auch sind diese Nachbildungen nicht selten für diejenigen, [...] die nicht von der Glücksgöttin durch Gewinne begünstigt werden, das Einzige, was sie für ihren Geldbeitrag haben, und was sie an den Verein bindet.“ (Friedrich Lucanus, «Die als Vereinsgeschenke von den Kunstvereinen ausgegebenen Kupferstiche, Radirungen und Lithographien», in: *Kunst-Blatt*, Jg. 20, Nr. 30, Stuttgart, 1839, S. 117-118, hier: S. 117)

101 JUNGE-GENT 2012, S. 422 f.

102 Die Entwicklung des kunstvereinstypischen und traditionellen Mediums der „Reproduktionsgraphik“ wird in Kap. 3.2.3 anhand der Debatte um die Ausstellung „Original und Reproduktion“ in der *Kestner-Gesellschaft* 1929 behandelt.

103 LANGENSTEIN 1983, S. 215

104 Ebd.

105 Ebd., S. 216. Die Einführung photomechanisch hergestellter Vereinsgaben wurde verhindert.

106 Ebd.

neben der Verwendung seiner deutschlandweiten statistischen Erhebung über das Wirken der deutschen Kunstvereine (1911)¹⁰⁷ insbesondere die 1930 in Speyer abgehaltene Tagung des *VDK* in Kap. 2.1.3.1 behandelt. Denn hier begegnen sich im Wortgefecht die konservativen Vertreter der traditionellen Kunstvereine der alten Kunststädte und Gustav Friedrich Hartlaub, der in diesem Kontext als Vertreter der „modernen“ Kunstvereine der deutschen Industriestädte betrachtet wird.

Zuvor jedoch wird anhand der Erörterung früher Kontakte zwischen dem zukünftigen Reichskunstwart Edwin Redslob und dem *Jenaer Kunstverein* ein Einblick in die Rollenfindung der „modernen“ Kunstvereine im kunstpolitischen Spannungsfeld der Weimarer Republik gegeben.

2.1.2 Edwin Redslob in Jena 1918

Mutmaßlich unter dem Eindruck einer kurz zuvor erfolgten Besichtigung der Sammlung des *Jenaer Kunstvereins*¹⁰⁸ schrieb Edwin Redslob in seinem im Juli 1918 verfassten und „um ein Jahr später“¹⁰⁹ veröffentlichten Aufsatz „Zeitgenössische Kunst in öffentlichen Sammlungen“:

„In Neuß, als Besitz der «Freunde deutscher Kunst»¹¹⁰, in Jena in der bescheidenen Mietwohnung des Kunstvereins findet man Nolde, Rohlf, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Heckel, Nauen, Marc, Kanoldt, Hofer, aber Berlin und München bieten diesen Sinnbildern einer neuen Zeit keine dauernde Stätte.“¹¹¹

Die besondere Bedeutung, die Redslob an prominenter Stelle¹¹² der Jenaer (und Neusser) Sammlung zu Teil werden lässt, ist nicht nur einer rhetorischen Pointe geschuldet, welche darauf zielt, durch exemplarische Gegenüberstellung der Provinzstädte Jena und Neuss mit den traditionellen Kunsthauptstädten München und Berlin seinen allgemeinen Befund über die Situation der zeitgenössischen Kunst in öffentlichen Sammlungen in zugespitzter Form zu veranschaulichen. Im Laufe seines Beitrages nennt Redslob noch weitere Beispiele¹¹³, die seine Einschätzung belegen, dass „eine Periode örtlicher Arbeit und

107 Diese „erste vor kurzem fertiggestellte Statistik über die Leistungen der deutschen Kunstvereine“ wurde den Mitgliedern mit dem Rundschreiben „Gründungsanzeige“ des *VDK* vom 15. April 1912 vorgelegt (Rundschreiben VDK – Stadt Barmen, 15.04.1912; Dok. VDK STATISTIK 1902-1911, Stadtarchiv Wuppertal, K III 3a)

108 Die erste Ausstellung der Kunstvereinssammlung erfolgte im April 1918.

109 Edwin Redslob, „Zeitgenössische Kunst in öffentlichen Sammlungen“, in: Deutscher Museumsbund (Hg.), *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*, Kurt Wolff Verlag, München, 1919, S. 64-75, hier: S. 64

110 Gemeint ist die *Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des XX. Jh. (FDK)* mit Sitz in Neuss, 1915-1922/1924, s. Kap. 3.1.2.2

111 REDSLOB 1919a, S. 69-70

112 Die Sammelschrift des 1917 gegründeten *Deutschen Museumsbundes (DMB)* war eine für die Museumsreform der frühen Weimarer Republik maßgebende Veröffentlichung. (Vgl. Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918-1932*, Akademie-Verlag, Berlin, 2008, S. 53-54)

113 Alle anderen für die zeitgenössische Kunst bedeutenden Provinzsammlungen, auf die Redslob in seinem

damit eine Blüte städtischer Sammlungen angebrochen sei“ und dass „kennzeichnend [...] auch hier [sei], daß diese Stellen mehr als die staatlichen ein Arbeiten um der Gegenwart willen verlangen.“¹¹⁴ Dieser Befund, den Thomas Schmitz in seiner Geschichte der Kunstvereine als ein seit 1900 zu beobachtendes Phänomen der „Umkehrung von Zentrum und Peripherie“ der deutschen Kunstlandschaft bezeichnet, wird in Kap. 3.3.3 mit Blick auf die Zeit der Weimarer Republik zusammenfassend erörtert.

Wie eingangs erwähnt ist Redslobs Einschätzung zu hoher Wahrscheinlichkeit das Resultat seiner persönlichen Kenntnis der Sammlung.¹¹⁵

Am 15. Mai 1918 hielt Redslob den Vortrag „Die deutsche Landschaftsmalerei im 19. und 20. Jahrhundert“ im *Jenaer Kunstverein*.¹¹⁶ Im April war hier die Sammlung, die 1914 wegen Platzmangels magaziniert worden war, jedoch während des Krieges deutlich an Profil gewonnen hatte¹¹⁷, in einer Sonderausstellung gezeigt worden.¹¹⁸ Redslobs Vortrag steht in keinem Bezug zur während seines Vortrags gezeigten Ausstellung von Werken Otto Gleichmanns¹¹⁹, sondern könnte vielmehr als eine kunsthistorische Präsentation seiner Sammlungs- und Ausstellungspraxis in Erfurt verstanden werden. Seit 1912 war Redslob als erster hauptamtlicher Direktor des Städtischen Museums Erfurt berufen und bestritt bald auch als Sekretär das Ausstellungsprogramm des *Vereins für Kunst- und Kunstgewerbe Erfurt*. Die von Redslob wenige Monate vor seinem Jenaer Vortrag im *Verein für Kunst- und Kunstgewerbe Erfurt* veranstalteten Ausstellungen

Aufsatz hinweist, werden lediglich durch den Ortsnamen gekennzeichnet: „Aber es darf nicht so bleiben, daß Essen, Hagen, Stettin, Halle oder Posen tun, was Berlin, München und Stuttgart unterlassen, daß Mannheim für Karlsruhe, Erfurt für Weimar einsteht und, daß das Erscheinen von Kollegen einer Berliner Galerie in Provinzmuseen zur frommen Sage wurde. Die Nachfolger Tschudis haben in Elberfeld, Danzig, Erfurt, Magdeburg und Mannheim mancherlei zu lernen.“ (REDSLOB 1919a, S. 72)

114 Ebd.

115 Redslob-Biograph Christian Welzbacher bemerkt, dass Redslob „auch die Aktivitäten des Jenaer Kunstvereins verfolgt“ hätte. (Christian Welzbacher, Edwin Redslob, Biographie eines unverbesserlichen Idealisten, Matthes & Seitz, Berlin, 2009, Anm. 40, S. 426) Volker Wahl erwähnt, dass Redslob 1917 ein Werk Kirchners in der Ausstellung „Ernst Ludwig Kirchner Gemälde und Plastik“, vorbereitet von Walter Dexel und Eberhard Grisebach, unter Einbeziehung von ostasiatischer und indischer Plastik, 21. Februar-Ende März 1917, im *Jenaer Kunstverein* erworben hat (Volker Wahl, Jena als Kunststadt. Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Kunststadt zwischen 1900 und 1933, Seemann, Leipzig, 1988, S. 172), und bezieht sich dabei eventuell auf die Aussage Grisebachs in einem Brief an Helene Spengler, die jedoch den Ankaufszeitpunkt nicht benennt: „Von neun Bildern, die ich nach Jena nahm, sind fünf schon zu guten Preisen verkauft, Helmuth, Prof. Lehmann, Diederichs und Dr. Redslob [...]“ (Schreiben E. Grisebach – Helene Spengler, 23.01.1918, in: Lothar Grisebach (Hg.), Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach, Hamburg, 1962, S. 79)

116 WAHL 1988, S. 276

117 Vgl. Ebd., S. 38 ff.

118 Ebd., S. 276

119 Ausstellung Otto Gleichmann (Hannover), Mai-Juni 1918, Eröffnung: 4.05.1918 (Ebd., S. 276)

„Vier Meister der deutschen Landschaft“¹²⁰, „Moderne Landschaftsmalerei“¹²¹, aber auch etliche weiter zurückgehende Ausstellungen bestätigen dies.¹²² Dies entsprach seiner 1913 geäußerten Forderung „im Interesse der gesamtstädtischen Kunstpflege eine enge Vereinigung zwischen Museum und Kunstverein in der Weise, daß dem Museumsdirektor auch die Leitung der Vereinsausstellungen übertragen werde,[denn] nur so habe er die Möglichkeit erzieherisch auf das Publikum einzuwirken“.¹²³ Die Personalunion zwischen der Leitung eines städtischen Museums und der eines örtlichen Kunstvereins ist in den Zeiten der Verstärkung einer kommunalen Kulturpolitik kein Einzelfall. Sie ist eindeutig eine Nachwirkung der durch Lichtwark und Fritz Wichert (1878-1951) in Hamburg und Mannheim initiierten Reformen. Gleichzeitig entspricht sie auch dem Ruf nach dem von der ästhetischen Elite geforderten „Kunstdiktator“¹²⁴. Die neue Generation der für zeitgenössische Kunst eintretenden Museumsdirektoren wie Georg Heise in Lübeck, Müller-Wulckow in Oldenburg, Alexander Dörner in Hannover oder G. F. Hartlaub in Mannheim wusste das Potential der Kunstvereine aktiv zu nutzen. Neben der engen Bindung des örtlichen Kunstvereins an das Museum gründete Redslob in Erfurt 1914 die *Vereinigung der Museumsfreunde*, die den Ankaufsetat sicherte und für den Neubau eines Museums warb. Nach den Plänen des Architekten Henry van de Velde plante Redslob für Erfurt die Errichtung eines „Zentralmuseums für Thüringer Kunst“. Der Besuch Redslobs in Jena fiel in eine Phase intensiver institutionspolitischer Überlegungen und Neuerungen im *Jenaer Kunstverein*. In der Vorstandssitzung des *Kunstvereins* vom 10. März 1918 wurde der junge Kunsthistoriker und Maler Walter Dexel zum „Ausstellungs- und Kassenleiter“ ernannt¹²⁵, im Protokoll ist von einem Antrag die Rede, der „von einer Reihe von Kunstfreunden unterzeichnet und an die Carl-Zeiss-Stiftung gesandt wurde und den Plan eines Volkskunsthuses aufstellte“¹²⁶. Am 23. Mai 1918, also kurz nach dem Besuch Redslobs, erfolgte die Gründung der *Vereinigung Jenaer Kunstfreunde* durch den Geschäftsführer Eberhard Grisebach und den

120 Ausstellung im Februar 1918 unter Beteiligung von Fr. Albert Schmidt, Paul Reiffenstein, Theodor Hagen, Hermann Paschold (Cornelia Nowak, Der Erfurter Kunstverein. Zwischen Avantgarde und Anpassung: Eine Dokumentation von 1886 bis 1945, hrsg. von Ernst Herrbach, Ausst.-Kat., Erfurter Kunstverein/Angermuseum Erfurt in der Kunsthalle Erfurt, Erfurt, 2009, S. 168)

121 Ausstellungseröffnung am 10.03.1918 unter Beteiligung von Adolf Erbslöh, Richard-Grimm-Sachsenberg, Alexander Kanoldt, Karl Thylmann

122 Die Werke des Spätromantikers Friedrich von Nerly nahmen einen großen Bestandteil der Sammlung des Stadtmuseums Erfurt ein. „[...] Nerlys klassische Veduten und Landschaften sollten durch vergleichbare Beispiele bis in die Gegenwart ergänzt werden. Dazu erwarb Redslob auch Bilder seines Jugendfreundes Christian Rohlfes [...]“ (WELZBACHER 2009, S. 74).

123 Generalversammlung am 26.03.1913, Protokollbuch des Kunstvereins, in: Stadtarchiv Erfurt, 5/762, zit. n.: AK ERFURT 2009, S. 27

124 Der Begriff „Kunstdiktator“, welchen u. a. Bruno Taut in seiner Rede auf der *Werkbund*-Tagung in Köln 1914 verwandte, wird in Kap. 3.3.2.1 erörtert.

125 WAHL 1988, S. 133

126 Thür. HStA Weimar, Best. Thüringisches Amtsgericht Jena, Nr. 134, zit. n.: Volker Wahl, «Ein ‚Volkskunsthause‘ und ein ‚Heim der Volkshochschule‘ für Jena: Gescheiterte Projekte von Kunstverein und Volkshochschule in den zwanziger Jahre», in: Volkshochschule der Stadt Jena (Hg.), 75 Jahre Volkshochschule Jena. 1919 bis 1994, Hain Verlag, Rudolstadt, 1994, S. 137–153, hier: S. 140.

Ausstellungsleiter Walter Dixel, die insbesondere der Finanzierung der Sammlung dienen soll.¹²⁷

Ob diesbezüglich ein Austausch mit dem in institutionspolitischen Fragen erfahrenen Museumsreformer Edwin Redslob bei seinem Besuch im *Jenaer Kunstverein* stattgefunden hat, lässt sich nicht belegen. Wesentlich ist jedoch, dass diese Verknüpfung der Ereignisse eine Gegenüberstellung der Ideale und Strategien des *Jenaer Kunstvereins* mit den zu Beginn der Weimarer Republik virulenten museumsreformerischen Ideen ermöglicht. Das Konzept des „Volkskunsthause“ in Jena, welches nur ansatzweise mit dem ab 1923 vom *Kunstverein* bezogenen Prinzessinnenschlösschen realisiert werden sollte, sah eine Bündelung verschiedener kultureller Programme und Institutionen vor. Während 1918 noch die Beherbergung der Kunstsammlung im Vordergrund stand¹²⁸, fließen in einem späteren Konzept von 1919 für das zu erbauende Volkskunsthhaus die Einbeziehung des Stadtmuseums, die Kooperation mit der Volkshochschule und die Fühlungnahme mit dem soeben gegründeten Weimarer Bauhaus ein¹²⁹; in einer erneuten Projekteingabe durch Walter Dixel im Jahr 1922 ist zudem von einem „Museum lebender Kunst“ mit „Ausbau der Bücherei des Kunstvereins“ die Rede.¹³⁰

In Jena gingen die Bestrebungen zu einer Zentralisierung verschiedener kultureller Organe vom *Kunstverein*, also in der Idee von der privaten Bürgerschaft aus; Ziel war, dass diese – wohl im Unterschied zur bisherigen lediglichen Bezuschussung – gemeinschaftlich von der Stadt, der Carl-Zeiss-Stiftung und von den Bürgern getragen werden sollte.¹³¹

Die Zentralisierungsbestrebungen unter Differenzierung einzelner Funktionsbereiche und die Ernennung eines leitenden Fachmannes für zeitgenössische Kunst durch die erstmalige Berufung eines „Ausstellungsleiters“ in Jena lassen sich an die seit der Vorkriegszeit virulenten, durch Edwin Redslob, Fritz Wichert, Karl Ernst Osthaus propagierten fortschrittlichen Museumsreformen in kleinen deutschen Industriestädten annähern.

127 WAHL 1988, S. 38

128 „Wir hoffen durch Stiftungen den Grundstock einer Sammlung zusammenzubringen. Die Stadt hat mir versprochen, falls ich eine Sammlung zusammen bekomme, ein Grundstück zu geben, auf dem ein Kunsthhaus gebaut werden soll.“ (E. Grisebach – H. Spengler, in: GRISEBACH, LO. 1962, S. 40); vgl. WAHL 1994, S. 140

129 WAHL 1994, S. 140, unter Verweis auf Schreiben E. Grisebach und Justus Hedemann an die Gemeinde, 29.04.1919

130 WAHL 1994, S. 142-143, unter Verweis auf die nicht näher benannte Akte Griesbachgarten der Grundstücksverwaltung der Carl-Zeiss-Stiftung Jena

131 Vgl. Ebd., S. 141; Ähnliches geht aus einem Schreiben des Stiftungskommissar der Carl-Zeiss-Stiftung – Gebietsregierung Kulturabteilung in Weimar, 7.03.1921, hervor, in welchem die „Einrichtungskosten“ des „Volkskunsthause“ erörtert werden und die Bezuschussung von 20.000 M durch die Stiftung zu den vom Kunstverein veranschlagten 30.000 M erwähnt werden. (Carl-Zeiss-Archiv Jena, Akte 1489, Bl. 128-131)

2.1.3 Der Kunstverein und die Kulturfragen der Weimarer Republik

In diesem Kapitel sollen bestimmte Spannungsverläufe des kulturellen Klimas in der Weimarer Republik, in welchem sich die unterschiedlichen Strategien und Ideale der „modernen“ Kunstvereine herausbildeten, aufgezeigt werden. Zentrale Kulturfragen der Republik, welche sich von der geistigen Krisensituation nach dem ersten Weltkrieg 1918, dem expressionistischen Ruf nach „Gemeinschaft“, bis hin zum finanziellen und politischen Kollaps ab 1929/30, welcher sich in einer tatsächlichen und immer wieder angemahnten Kopf- und Führerlosigkeit zu Ende der Weimarer Republik 1930¹³² zuspitzte, entfalteten, wurden auf besondere Weise innerhalb der Kunstvereine verhandelt.

2.1.3.1 Politik und Selbstverständnis des „bürgerlichen“ Kunstvereins um 1930

Unter dem Titel „Vegetierende Kunstvereine“ eröffnete Hofrat Erwin Pixis (1872-?) am 6. Oktober 1930 die Nachmittagssitzung der Hauptversammlung der Tagung des *Verbands deutscher Kunstvereine (VDK)*¹³³ in Speyer.¹³⁴ Während Hans Kaiser mit dem „Vegetieren“ der Kunstvereine 1919 den geistigen Zustand der großen bürgerlichen Kunstvereine beschrieb, bezog Pixis, Gründer und geschäftsführender Vorsitzender des *VDK* sowie langjähriger Geschäftsführer des *Münchner Kunstvereins*¹³⁵, das „Vegetieren“ auf den finanziellen und politischen Machtverlust der Kunstvereine der Provinz. Die Mitgliedervereine des *VDK* schloß Pixis gleich zu Eingang seiner Rede kategorisch aus. Diese hätten vielmehr die Aufgabe, als beratende Vertrauensmänner den 100 bis 250 Mitglieder zählenden Vereinen ihrer Bezirke¹³⁶ – Pixis hob hier jene Vereine in kleinen Industriestädten hervor – helfend unter die Arme zu greifen. Statt rasch folgender Ausstellungen, die jene Provinz-Vereine weder finanziell noch inhaltlich weiterhin tragen könnten, empfahl er die Veranstaltung weniger Musterausstellungen im Jahr und zur Überbrückung der Lücken eine Steigerung des Vortragswesens. Hiermit könnten die

132 Rücktritt Hermann Müller am 14. September 1930 und Neuwahlen. (Jost Hermand, Frank Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, München, Fischer-Verlag, Frankfurt am Main, 1988, S. 29)

133 In folgenden Quellenangaben taucht die alternative Bezeichnung „DKV“ für den *Verband deutscher Kunstvereine* auf.

134 Referat von Erwin Pixis, München, «Vegetierende Kunstvereine», LB Speyer, Hs. 568, Nr. 2, 5 S., im Folgenden: Dok. PIXIS 1930

135 Hofrat Erwin Pixis, Sohn des Münchner Historienmalers Theodor Pixis; Geschäftsführer der *Kunstvereins München* 1905 bis 1937?, Neugründer und Vorsitzender des *VDK* in München ab 1909

136 Die Einteilung des *VDK* in die regionalen Gaue Bayern-Deutschösterreich (vermutlich Vorsitzender: Hofrat Erwin Pixis), Südwestdeutschland (Vorsitzender: Arch. Lehmann, Mannheim), Nordwestdeutschland (Vorsitzender: Hofrat Brodersen, Hamburg), Mitteldeutschland (Vorsitzender: Direktor Schreiber-Weigand, Chemnitz), Rheinland und Westfalen (Vorsitzender: Dr. Reiche, Barmen) wurde auf der Hauptversammlung des *VDK* am 30.9.1927 in Stuttgart beschlossen und im Frühjahr 1928 implementiert. (Erwin Pixis, «Vom Verband deutscher Kunstvereine», in: *Münchner Mitteilungen für künstlerische und geistige Interessen*, Jg. 2, H. 34, München, 1928, S. 507-508; o. A., «Niederschrift über die Hauptversammlung des Verbandes DKV am 5. u. 6. Oktober 1930 in Speyer a/Rhein», LB Speyer, Hs. 568, Nr. 9/2, hier: Bl. 6, im Folgenden: Dok. PROTOKOLL VDK 1930)

Mängel der „vegetierenden Kunstvereine“, mit ihrem „laienhaft geführten Ausstellungswesen“ und „fehlenden Betriebsmitteln“ angesichts der „Gleichgültigkeit der Bevölkerung“ sowie der „völligen Interesselosigkeit der Behörden“ bewältigt werden.¹³⁷ Wie aus weiteren Ausführungen des Hofrat Pixis im Laufe der Hauptversammlung des VDK am 6. Oktober hervorgeht, betraf der von ihm in der Provinz diagnostizierte finanzielle und politische Machtverlust auch die großen Kunstvereine. „Die bestehenden Schwierigkeiten [hätten] ihren Hauptgrund in der Verarmung der früheren Mitgliederkreise“¹³⁸, was Pixis vor allem historisch-politisch begründete:

„Nach dem unglückseligen Weltkrieg, kam der niederschmetternde Umschwung. Die kunstfreundlichen Fürsten wurden verjagt, der Adel zog sich auf seine Güter zurück, das Bürgertum verarmte.“

Nüchtern konstatierte der Geschäftsführer des VDK erneut, und hier also mit Bezug auf die großen Kunstvereine, den „langsamen Verfall“, angesichts dessen „ein reeller Kaufmann [...] die Frage allmählicher Liquidation [...] erwägen“ müsse, und schloss daran auch die Frage, ob „die Vereine heute noch kulturelle Berechtigung haben“. Diese konnte er nachhaltig damit bejahen, dass „für die Künstlerschaft die Vereine [...] unentbehrlich“ seien und fügte an, dass, da „die heute lebende und ringende Künstlerschaft“ nicht mehr mit dem deutschen Kunsthandel „rechnen“ könne und das „Monopol [...] [dieses] Ausstellungswesens“ auf die „großen Kunstvereine“ überginge, die „heute schon seufzen unter seiner Last“.¹³⁹

Man kann also anhand dieser Quelle festhalten, dass die Frage nach der „Existenzberechtigung“ der traditionellen Kunstvereine, welche bereits 1901 von Alfred Lichtwark (1852-1914) und erneut 1919 von Kaiser nicht nur aufgeworfen, sondern negativ beantwortet wurde, nun von den Vertreten der traditionellen Kunstvereine selbst und coram publico erörtert wurde.

Auch die traditionellen Kunstvereine konnten sich den Forderungen der neuen Zeit nicht entziehen. Verschiedene Faktoren stellten ihre Existenz aus sozioökonomischer Sicht erheblich in Frage. Man sah sich einer offenbar wachsenden und sich in Interessenverbänden organisierenden Künstlerschaft gegenüber verantwortlich. Hier mache sich „ebenso wie in allen anderen Berufen [...] auch auf dem Gebiet der Kunst [...] eine Hypertrophie [...] geltend“, wie der Präsident der VDK hervorhob.¹⁴⁰ Hinzu kam als wesentlicher Faktor das Aufkommen konkurrierender Massenmedien, wie Kino,

137 Dok. PIXIS 1930, S. 2

138 Dok. PROTOKOLL VDK 1930, Bl. 20

139 Ebd., Bl. 14-15. Wie bereits am Beispiel des *Münchener Kunstvereins* um 1900 aufgezeigt wurde, setzte hier schon das von Autor Schmitz erläuterte Phänomen ein, dass die konservative Künstlerschaft zu Beginn des 20. Jh. weiter an ihren errungenen Absatz-Kreisläufen festhielt, diese ausbaute und die Programmgestaltung der in dieser Arbeit als „bürgerlich“ bezeichneten Kunstvereine bestimmte. (SCHMITZ 2001, S. 388 ff.)

140 Hermann Luppe, Präsident des VDK, in: Dok. PROTOKOLL VDK 1930, Bl. 4

Kabarett, Sport und Großveranstaltungen, einer die Weimarer Republik prägenden „stets progressive[n] Massenkultur“¹⁴¹. Während der Staat diese Phänomene im Rahmen einer rapiden Kommunalisierung der kulturellen Aufgaben in den deutschen Städten seit 1919 im Sinne einer demokratischen Massenkultur von Berlin aus aktiv zu beeinflussen und zu steuern suchte und hierfür auch im Schulterschluss mit einzelnen Kunstvereinen wirkte¹⁴², fühlten sich viele Vertreter der in der *VDK* organisierten traditionellen Kunstvereine auf der Tagung in Speyer von der Politik im Stich gelassen. Sie machten dies im Verlauf der Tagung u. a. an der Debatte über eine neue Körperschaftssteuer fest, mit welcher der Staat 1929 auch die Kunstvereine belegen wollte, von dem jedoch die „Vereine, die der körperlichen Ertüchtigung des Volkes durch Leibesübungen dienen“, ausgeschlossen seien.¹⁴³ Gleichzeitig hatten die Kunstvereine schon lange mit dem Ausbau eines differenzierten Kunsthandels, der auf die Bedürfnisse einer pluralistischen Gesellschaft einzugehen vermochte und mit dem Rückzug eines wichtigen Teile der Mitgliederschicht der Kunstvereine, die entweder „verarmt“ waren¹⁴⁴ oder ihre Interessen auf alte Kunst und Antiquitäten verlagerten, zu kämpfen.¹⁴⁵ Diese Faktoren spiegeln sich in den auf der Tagung in Speyer vom Präsidium und der Vorstandschaft der *VDK* erörterten Lösungsansätzen für eine aus ihrer Sicht historisch, politisch wie ökonomisch bedingte Krise der Kunstvereine.

In puncto Geschmackspolitik müsse man sich zuvorderst an den schwindenden konservativen Mitgliederkreisen der deutschen Kunstvereine orientieren, die es zu erhalten gelte. Ein kategorischer Ausschluss moderner Kunst würde somit zur Notwendigkeit. So konstatierte man die „bedenkliche Abkehr weiter Volkskreise vom zeitgenössischen Kunstbetrieb“.

Ziel sei es, dass sich der

„von Kunstproblemen unbeschwerte Kunstfreund gesichert im umfriedeten Gebiet und frei [fühlt] von der Gefahr, verhöhnt zu werden, wenn er ein liebevoll durchgeführtes Kunstwerk schön findet. Der Laie [sei] in erster Linie gegenständlich eingestellt; er [wolle] erkennen können, was Maler und Bildhauer ihm zeigen. [...] [Daher müsse es] zu denken geben, daß im Gegensatz zu allen Ausstellungen moderner Kunst Veranstaltungen rückschauender Art einen starken, stellenweise demonstrativen Zulauf haben.“¹⁴⁶

141 HERMAND/TROMMLER 1988, S. 13

142 S. u. a. Kap. 3.2.2.1

143 Erwin Pixis, in: Dok. PROTOKOLL VDK 1930, Bl. 7b-8

144 Wolfgang Mommsen konstatiert die „schleichende Verarmung [...] der traditionellen bürgerlichen Schichten.“ (Wolfgang, J. Mommsen, *Der Erste Weltkrieg: Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters*, bpb, Bonn, 2004, S. 16 f.) Dem Historiker Hans-Joachim Bieber zufolge litten insbesondere Beamte unter der Wirtschaftskrise nach dem Krieg (Hans-Joachim Bieber, *Bürgertum in der Revolution: Bürgerräte und Bürgerstreiks in Deutschland 1918-1920*, Hans Christians Verlag, Hamburg, 1992, S. 39) Somit wäre z. B. u. a. der in den Kunstvereinen besonders stark vertretene Stand der Richter betroffen.

145 LANGENSTEIN 1984, S. 218

146 Erwin Pixis, in: Dok. PROTOKOLL VDK 1930, Bl. 21

Weiter hielt man im Hinblick auf die inhaltliche Ausrichtung des Programms fest:

„Es ist in unserem Volk keine einheitliche Kunstanschauung mehr vorhanden. Daher kaufen viele Menschen keine Kunstwerke mehr. Wir können uns nur schulen an klassischer Kunst. [...] [Es müsse im besonderen] mit Nachdruck der Einstellung der modernen Architekten gegenüber der Malerei und Plastik entgegengetreten und verlangt werden, daß die moderne Architektur nicht die bildende Kunst verneint und künstlerischen Wandschmuck ablehnt.“¹⁴⁷

Zur strukturellen und qualitativen Besserung der Gesamtheit der Kunstvereine, aber auch im Verhältnis zur kommunalen Kulturpflege, organisierte man sich als Parallelgesellschaft, die mit der organisierten Künstlerschaft an einem Strang zog. Die Anwesenheit des Vertreters des *Reichsverbands Bildender Künstler* Deutschland in Karlsruhe, Prof. Carl Ule, als Ehrengast der Tagung vermag dies zu unterstreichen. Die bereits erwähnte „Strukturreform“ des *VDK*¹⁴⁸ kann anhand der Haltung von Pixis als langjähriges Sprachrohr des *VDK* verdeutlicht werden. Pixis' Besserungsmaßnahmen waren explizit gegen eine zentralistische Kulturpolitik der Republik gerichtet.¹⁴⁹ Dies spiegelte sich sowohl in seinem Wirken als Geschäftsführer des „rückständigen Münchner Kunstvereins“, aber auch in seiner politischen Arbeit als Vorsitzender des *Bayerischen Ordnungsblocks (BOB)*, welcher 1920 „den Zusammenschluß aller vaterländisch gesinnten deutschen Elemente auf der Grundlage des föderativen Reichsgedankens und einer christlich-deutschvölkischen Weltanschauung“ propagierte¹⁵⁰. In beiden Gebieten – Kunst und Politik – argumentiert er mit dem „deutschen Erbfehler“.¹⁵¹

Trotz der gewissermaßen „fortschrittlichen“ Organisationsabsichten des *VDK* betonte der Verband als allumfassendes Ideal und „Hauptverdienst der Kunstvereine“ die „Liberalität“¹⁵². Was bedeutete nun diese Haltung der Liberalität im Bezug auf die Herausforderungen und die Vermittlung der modernen Kunst durch die Kunstvereine in

147 Ebd., Bl. 4b

148 Einteilung in Gaue 1927, s. Anm. 136

149 Gegen einen 1927 von der Regierung angeregten „Bevormundungsversuch“ hatte der *VDK* im Sinne eines „Dezentralisationsplanes“ die Einteilung der Kunstvereine in regionale Gaue auf der Mitgliederversammlung im Oktober 1927 in Stuttgart vereinbart. (PIXIS 1928)

150 Der Bayerische Ordnungsblock gründete sich 1920 nach dem Kapp-Putsch und vereinigte rund 40 völkisch-nationalistische Organisationen mit bis zu 50.000 Mitgliedern. Den Vorsitz hatten Erwin Pixis und Paul Tafel (1872-1953) inne. 1922 an der Gründung der Vereinigten Vaterländischen Verbände Bayerns (VVVB) beteiligt, wandelte sich der Ordnungsblock 1923 in die Staatsbürgerliche Gesellschaft um. In seinem Programm erklärte der Ordnungsblock als seinen Zweck die Stützung der Staatsautorität, die Überwindung der ‚deutschen Erzübel‘ Streit und Zwietracht und die Einigung aller im vaterländischen Sinne arbeitenden Kräfte. (Hans Fenske, Bayerischer Ordnungsblock (BOB), 1920-1923, DB HISTORISCHE LEXIKON BAYERNs)

151 Den „schlimmsten deutschen Erbfehler“ sah Pixis darin, die Verwaltung des Reiches, also auch „die kulturellen Belange zu zentralisieren“. Die Einteilung des *VDK* in selbständig agierende regionale Bezirke waren Teil eines „Dezentralisationsplan[s]“, mit dem sich der *VDK* gegen einen Berliner „Bevormundungsversuch“ gewendet hatte. (PIXIS 1928) Inwieweit, in der Folge, 1933 die Eingliederung des *VDK* in die Reichskulturkammer (RKK) von demselben aktiv betrieben wurde, ein Vorgang, der die Mitgliedervereine entsprechend unter Druck setzen musste, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erörtert werden.

152 Hermann Luppe, in: «Dok. PROTOKOLL VDK 1930, Bl. 4

der Zeit der Weimarer Republik? Wie wir gesehen haben, forderte die Verbandsspitze einen kategorischen Ausschluss moderner Strömungen und betonte damit indirekt auch die Errungenschaft einer „Kultur des Mittelmäßigen“.¹⁵³

Tatsächlich kam trotz der in Haltung und Aussagen exemplifizierten konservativen Ausrichtung des *VDK* in der Hauptversammlung ein breites Spektrum von Positionen der deutschen Kunstvereinslandschaft zu Ende der zwanziger Jahre zum Ausdruck. Zu diesem Zeitpunkt zählte der *VDK* 51 direkte Mitgliedervereine in ganz Deutschland, wobei inklusive der über die Gaue angeschlossenen Kunstvereine insgesamt eine Anzahl von 80 Mitgliedern angegeben wird.¹⁵⁴

So bemerkte Geheimrat Freiherr von Stengel, Vertreter des *Münchener Kunstvereins* auf der Tagung, dass

„die Forderung nach öffentlicher Kunstpflege über das traditionelle Programm der Kunstvereine [...] hinausgehe, denn noch vor dem Krieg hat die Tätigkeit der Vereine der Hauptsache nach darin bestanden, den eigenen Mitgliedern Genuß und Belehrung zu bieten. Wenn sich unter dem Einfluß einer neuen Zeit nun eine Umschichtung des Mitglieds- und Aufgabenkreises vollziehe und die Vereine dem ihre Arbeit anpassen müssten, so betrete man damit Neuland und habe Anlaß, alle Zukunftsmaßnahmen wohl zu überlegen.“¹⁵⁵

Demgegenüber trugen andere Teilnehmer dem Phänomen der Massenkultur deutlicher Rechnung; man forderte, wie z. B. Prof. Dr. Arthur Haselhoff (1872-1955), Rektor der Universität, Direktor der Kunsthalle und Vorsitzender des *Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins*, Kiel, Zugänglichkeit für breite Schichten durch Vergünstigung und Führungen. Den Grund für das schwindende Interesse an der bildenden Kunst sah Haselhoff in der „gesamten Disposition des heutigen Menschen“, der sich daran gewöhnt hat, „die Dinge mit filmartiger Geschwindigkeit an sich vorüberziehen zu lassen“¹⁵⁶ und schlug vor, weniger Veranstaltungen mit höherer Qualität anzubieten um „den Hunger nach Kunst zu erzeugen“¹⁵⁷. Seiner Ansicht nach, sei die Existenzberechtigung der Kunstvereine – insbesondere ihr Erhalt durch städtische Förderung – nur dann gewährleistet, wenn diese „nicht nur an die künstlerische Förderung ihrer Mitglieder denken, sondern Kunstpflege im Dienste der Allgemeinheit treiben“¹⁵⁸, und er empfahl, sich an den Worten von Kultusminister Adolf Grimme, anlässlich der Eröffnung der Berliner Museen wenige Tage zuvor, zu orientieren, der hier u. a. an die Vertreter der Kunstinstitutionen appelliert hatte, ihre Hauptaufgabe darin zu sehen, „den Sinn aller

153 „Naturgemäß müsse bei [...] [den Kunstvereins-] Ausstellungen das Mittelmäßige überwiegen“, denn „in der Kunst wie überall im Leben siege auch ohne Zutun von Wegweisern mit der Zeit das Gute über das Mittelmäßige“. (OB Hermann Luppe, in: Dok. PROTOKOLL VDK 1930, Bl. 4, 5)

154 Dok. PROTOKOLL VDK 1930, Bl. 9

155 Ebd., Bl. 19 b

156 Arthur Haselhoff, in: Dok. PROTOKOLL VDK 1930, Bl. 17

157 Ebd., Bl. 16

158 Ebd., Bl. 16 b

Schichten unseres Volkes für die Welt der künstlerischen Werte zu wecken.“¹⁵⁹

159 O. A., «Ein Minister spricht. Die Museen und die gegenwärtige Not. Ansprache des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Grimme, bei der Hundertjahrfeier des Museen in der neuen Aula der Universität am 1. Oktober 1930», in: Das Neue Frankfurt, Jg. 4, H. 11, (November) 1930, S. 234-235, hier: S. 235

2.1.3.2 Gustav Friedrich Hartlaub in Kunstvereinsfragen 1918/1930

2.1.3.2.1 Hartlaubs Rede zur „Kunstpflge in Mannheim“ auf der Tagung des *Verbands deutscher Kunstvereine* 1930

“Die Neue Zeit dränge nach neuen Formen. Zur Überbrückung der beiden extremen Auffassungen – traditionelles demokratisches Empfinden der Kunstvereine – und modernes Postulat der Kunstdiktatur – erlaube er sich einen Hinweis auf die schweizerischen Verhältnisse.”¹⁶⁰

In seinem im Protokoll der Hauptversammlung wiedergegebenen Schlusskommentar¹⁶¹ griff Dr. Paul Hilber, Präsident des *Schweizerischen Kunstvereins* und weiterer Ehrengast der Tagung, den tieferliegenden Konflikt der Tagung und eine Grundproblematik der deutschen Kunstvereine in der Zeit der Weimarer Republik auf. Mit seinem Hinweis auf die schweizerischen Verhältnisse favorisierte Hilber eindeutig das Extrem des Kunstdiktators. Dieses hatte Gustav Friedrich Hartlaub in seinem Gast-Referat „Über Kunstpflge in Mannheim“ zu Beginn der Tagung provozierend in den Raum gestellt :

„Niemals wird [die Erkenntnis der Zeitkräfte und Zeitaufgaben in der Kunst] freilich möglich sein auf Grund des alten Kunstvereinsparlamentarismus mit seinen Abstimmungen und Majoritäten, sondern immer nur durch die Diktatur einer Persönlichkeit, der man Vertrauen schenkt, auch dort, wo man sie nicht ohne weiteres versteht und billigt.“¹⁶²

Nach der Schilderung des „Aufschwungs des Mannheimer Kunstlebens“ seit 1907, an welchem der „Mannheimer Kunstverein unbeteiligt“ gewesen sei, formulierte der Direktor der Mannheimer Kunsthalle einen Aufruf an das Bürgertum und die deutschen Kunstvereine. Diese müssten „die Zeitwende [...], die gewaltige Krise [..., die] keine Flucht mehr in geruhssame Erholungen nachahmender und veralteter Kunst“ erlaube, erkennen; „ebenso, wie [das Bürgertum] sich politisch aufraffen muß [, solle es sich] auch künstlerisch zu einer Erkenntnis der Zeitkräfte und Zeitaufgaben in der Kunst durchringen“.¹⁶³ Nachdrücklich verwies Hartlaub im Verlauf seines Vortrags auf eine Rede, die Kultusminister Adolf Grimme (im Amt seit Januar 1930) einige Tage zuvor anlässlich der Eröffnung der Berliner Museen gehalten hatte.¹⁶⁴ In einer seiner Reden im Rahmen der Feierlichkeiten hatte Grimme auf „die Grenzen der Wirksamkeit des Staates gegenüber der Kunst“ hingewiesen. Aus der Diskrepanz zwischen den großen Aufwendungen, die der Staat für die Museen geleistet hätte und der gegenwärtigen Not

¹⁶⁰ Die schweizerischen Kunstvereine hätten der „Forderung der Zeit dadurch Rechnung getragen, daß sie von sich aus den Fachmann an die Spitze ihrer Institute gestellt“. Paul Hilber nennt als Beispiele: W. Barth in Basel, W. Wartmann in Zürich und P. Fink in Winterthur (Paul Hilber, Dok. PROTOKOLL VDK 1930 Bl. 21-22)

¹⁶¹ Dok. PROTOKOLL VDK 1930, Bl. 21-22

¹⁶² Referat von G. F. Hartlaub, «Über Kunstpflge in Mannheim», LB Speyer, Hs. 568, Nr. 9, 3 S., hier: S. 3, im Folgenden: Dok. HARTLAUB 1930

¹⁶³ Ebd., S. 2

¹⁶⁴ Ebd., S. 3

der Menschen rief er die versammelten Verantwortlichen der öffentlichen Kunstpflege dazu auf, dass „ganz ein großer Teil der Energie und der selbstlosen Arbeit, die zunächst vorwiegend auf Fachliches und auf Sammeln und auf Studien gerichtet worden ist, freigemacht [werden müsse] für die Erziehung der Gesamtheit unteres Volkes zur Kunst und damit zur geistigen Volkwerdung“.¹⁶⁵ Wohl daran anknüpfend appellierte Hartlaub an die Verantwortung der bürgerlichen Kunstvereine gegenüber der Kunst. Ein weiterer wichtiger Anknüpfungspunkt konnte für Hartlaub im Sinne einer vom „Kunst(vereins)parlamentarismus“ unabhängigen Vermittlung von Kunst auch Grimmes grundsätzliches Eintreten für die Freiheit der Kunst gewesen sein. Grimme forderte die Neutralität des Staates gegenüber der Kunst unter Hinweis auf die Produktivität der Spannungen zwischen Kunst und Staat, die allerdings unerträglich würde,

„wenn die Bühne entgegen den Gesetzen der Kunst, eine Stätte wird, auf der sich der ungeformte Kampf um die Macht im Staate genau so, nur mit anderen Akzenten, abspielt wie im Parlament.“¹⁶⁶

Hartlaubs Thesen über die Zukunft der Kunstvereine, sein Plädoyer für die Diktatur des beamteten Kunsthistorikers und gegen den Liberalismus der Mittelmäßigkeit, lösten innerhalb der Tagung einen Sturm des Protests aus; dieser entlud sich am zweiten Tag der Versammlung in einer Abstimmung, darüber, ob man sich öffentlich von Hartlaubs Standpunkt distanzieren müsse.¹⁶⁷

1913 als Sprecher des zwei Jahre zuvor von Fritz Wichert gegründeten *Freien Bundes zur Einbürgerung der bildenden Kunst* nach Mannheim berufen, 1918 – in konkurrierender Erweiterung des *Freien Bundes* – als Begründer von *Die Sternwarte, Gesellschaft für Kunst- und Weltanschauung (Sternwarte)*, und ab 1923 als Direktor der Mannheimer Kunsthalle in Abfolge Wicherts, nachdem er bereits seit 1917 in dessen Abwesenheit die kommissarische Leitung der Kunsthalle übernommen hatte, sind G. F. Hartlaubs 1930 in Speyer vorgetragene Thesen als die eines entscheidenden Akteurs innerhalb der parallel und in Verflechtung mit der Museumsreform verlaufenden Entwicklung des „modernen“ Kunstvereins zu betrachten.¹⁶⁸

165 GRIMME 1930, S. 234-235; vgl. KRATZ-KESSEMEIER 2008, 458 ff.

166 Adolf Grimme, «Staat und Kunst», in: Deutsche Tonkünstlerzeitung, 5.10.1930, Jg. 28, Nr. 532, H. 19, S. 263, zit. n.: KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 300

167 Obwohl die Distanznahme „einmütig“ war, verwehrte man sich gegen eine öffentliche Gegenstellungnahme und einigte sich darauf, zu kommunizieren, dass Hartlaubs „Gedankengänge als Meinung wie Zielsetzung der jüngeren Schicht der deutschen Kunsthistoriker“ zu verstehen seien (Dok. PROTOKOLL VDK 1930, Bl. 3, 18). Hartlaub war zu diesem Zeitpunkt 46 Jahre alt und seit ca. 15 Jahren Leiter eines einflussreichen deutschen Museums. In der Tat zeugen das Auftreten und der Empfang des weltmännische Museumsreformers Hartlaub, der geradewegs aus Berlin kam, nachdem er noch zwei Wochen zuvor als aktives Mitglied an der Tagung des DMB in Essen am 14./15. September (s. Kap. 3.2.3.2) teilgenommen hatte, auch von einer sich verschärfenden Spaltung der Kunstpolitik zu Ende der zwanziger Jahre.

168 Hartlaubs reformerisches Wirken in den zwanziger Jahren wird in seiner konkreten Vernetzung mit „modernen“ Kunstvereinen um 1919 (s. Kap. 3.1.3.3) und durch seinen Austausch mit einzelnen „modernen“ Kunstvereinen in den zwanziger Jahren durch Wanderausstellungen und Vorträge deutlich (so z. B. die Ausstellung „Typen Neuer Baukunst“, die als Wanderausstellung der städt. Kunsthalle

In der von Fritz Wichert ab 1909 durchgeführten Neuorganisation der städtischen Kunstpflege hatte in Anknüpfung an Lichtwarks „neue Einschätzung der Öffentlichkeit“¹⁶⁹ in Mannheim ein Wandel in Begrifflichkeit und Haltung stattgefunden.¹⁷⁰ In ihrer zwischen 1914 und 1919 unter Anleitung von Alfred Weber (1868-1958)¹⁷¹ verfassten Studie über das Mannheimer Kunstleben stellte Else Biram fest, dass sich „hier reproduzierende Kräfte herausgebildet [haben], die ihre Überzeugung aus der tragisch empfundenen Diskrepanz zwischen Kunst und Leben herleiten, und den schädigenden Folgen, die für die Volkskraft daraus entstehen.“¹⁷²

Die von Lichtwark 1893 in die Satzung des „intimen Kreises“ der *Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde* eingeschriebene Losung, „das Verständnis für alle Zweige der bildenden Kunst und für deren volkswirtschaftliche Bedeutung in Hamburg verbreiten zu helfen“¹⁷³, erscheint 20 Jahre später in den „Museen-Mittelsinstanzen“¹⁷⁴ Mannheims auf die Massengesellschaft übertragen. Zum anderen deutete sich hier bereits die Absicht an, die bei Lichtwark bestehende feine Trennung von Dilettantismus und Kunst, Werk und Rezipient, aufzuheben bzw. den Kontext des Werkes mit zu betrachten¹⁷⁵, also eine neue, verbreiterte Form der Teilhabe anzustreben.¹⁷⁶

Mannheim, Februar-März 1926 in Wiesbaden gezeigt wurde (S. Ausst.-Kat) sowie die Ausstellung „Neue Sachlichkeit“, die im *Kunstverein Jena*, Mai-Juni 1926, (WAHL 1988, S. 284) als vermutl. letzte Station der Ausstellung im Anschluss an die ihre Präsentationen in den Kunstvereinen in Erfurt und Dessau (CHECK) gezeigt wurde. Unter seinen erscheint z. B. ein Einführungsvortrag Hartlaubs zu der von C. G. Heise konzipierten Ausstellung „Impressionismus, Expressionismus und Neue Sachlichkeit“, veranstaltet von der *Overbeck-Gesellschaft* im Behnhaus, Lübeck, März 1927, bemerkenswert. (S. Abraham B. Enns, Kunst und Bürgertum. Die kontroversen zwanziger Jahre in Lübeck, Christians, Hamburg, 1978, S. 113 ff.).

169 GRASSKAMP 1989, S. 22

170 Die Idee Mannheim zu einem „Kulturzentrum“ zu machen beinhaltete Karoline Hille zufolge neben der Schaffung eines modernen Kunstmuseums auch die Konzeption einer Organisation der „Laien“, welche Wichert, deutlich unter Einfluss von Alfred Lichtwark, mit dem am 27. April 1911 gegründeten Verein *Freier Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim (Freier Bund)* realisierte. (Karoline Hille, Spuren der Moderne: Die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933, Akademie Verlag, Berlin, 1994, S. 15f.)

171 Alfred Weber (1868-1958) gilt als der akademische Gründer, Namensgeber und weithin anerkannte Hauptvertreter der deutschen Kulturosoziologie

172 Else Biram, Die Industriestadt als Boden neuer Kunstentwicklung, Reihe: Schriften zur Soziologie der Kultur, hrsg. von Alfred Weber, Heidelberg, Verlag Eugen Diederichs, Jena, 1919, S. 60. Birams Studie ist von herausragender Bedeutung für diese Arbeit. In ihrer aus der Reformbewegung erwachsenen und am Beispiel von Mannheims „Kulturstadt-Entwurf“ verfassten Analyse betrachtet sie die Kunstpflege auch über die Kunsthallenkonzeption Wicherts hinaus, indem sie zum einen wahrnehmungspsychologische und soziologische Begriffe anwendet und zum anderen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstvereine Querverbindungen zur gesamtdeutschen Situation herstellt. Ihre Aussagen werden durch von ihr selbst erhobene Statistiken untermauert. Sie verwendet auch die von Barmen aus durchgeführte Erhebung über das Wirken deutscher Kunstvereine. (Dok. VDK STATISTIK 1902-1911)

173 WOESTHOFF 1996, S. 86

174 BIRAM 1919, S. 60

175 Wichert konstatierte die „Aufhebung des Unterschieds von Gebenden und Nehmenden“ (Jenns Eric Howoldt, Der Freie Bund zur Einbürgerung der Bildenden Kunst in Mannheim: kommunale Kunstpolitik am Beispiel der „Mannheimer Bewegung“, Lang, 1982, S. 74, s. Anm. 279) In Überprüfung der Ziele des *Freien Bundes* schrieb Fritz Wichert 1919, dass die Entstehung eines Kulturgutes zwar vom Schöpfer ausgehe, jedoch eng an den gesellschaftlichen und politischen Kontext gebunden sei. (Fritz Wichert, «Die bildende Kunst als Mittel zur Selbstgestaltung des Volkes», in: DMB 1919, S. 21-44, hier: S. 26)

176 Der Autor Jenns Howoldt kommt in seinem Kapitel. „Einflüsse Lichtwarks auf Wicherts Konzeption

Der Begriff des „reproduzierenden Kräfte“ wurde in dem speziell für die Allgemeinheit konzipierten Führungs- und Vortragswesen des *Freien Bundes* als Fundament der Vermittlungsstruktur des Museums neu gefasst. Er weist im weiteren Sinne auch auf die Bedeutung reproduzierbarer Medien selbst hin, welche als zentraler Themenkomplex der Moderne weiter unten am Beispiel der Ausstellung „Original und Reproduktion“, 1929, in der *Kestner-Gesellschaft*, erörtert wird.¹⁷⁷ Mit den Zielen der „Verbreitung von Kunstwissen, Gewinnung der unteren Volksschichten für die Kunstbetrachtung, Einführung von Kunstwerken in das alltägliche Leben“¹⁷⁸ wirkte der *Freie Bund* als Erweiterung der Kunsthalle durch Ausstellungen, Verteilung von Haus- und Wandschmuck an die Mitglieder zu günstigen Preisen, durch eine *Rat- und Auskunftsstelle für künstlerische Wohnungspflege* und durch ein großangelegtes ab 1914 von Hartlaub mit geleitetes Vortragswesen, welches von der *Akademie für Jedermann* innerhalb des *Bundes* organisiert wurde.¹⁷⁹ Biram weist die „extensive“ Wirkung des *Bundes* und vor allem der *Akademie für Jedermann* statistisch nach.¹⁸⁰ Die Kunsthistorikerin will den großen Erfolg, der auch die „starke Beteiligung der unteren Volksschichten“ einbezieht, nicht deuten und verweist auf einen der Mannheimer Bewegung gewidmeten Artikel von Wilhelm Hausensteins, „Leben und Kunstform“, aus dem Jahre 1912:

„Jener Kulturkrampf, den wir erleben, ist ein Zeichen der heilsamsten Krise. Naturgemäß übertreiben da, wo sich der Gang der Dinge immer mehr zu empfundenen individuellen Lebensproblemen verdichtet, Bedürfnis und Wille sich selber: man sucht die Entwicklung zu forcieren; man überhitzt, indem man das objektive Zeitproblem

des Freien Bundes mit besonderer Berücksichtigung der Einbürgerung von Kunstwerken“ zu folgendem Schluss: „Wicherts ‚Einbürgerungsgedanke‘ besitzt weder den wesentlichen heimatkünstlerischen Charakter wie bei Lichtwark noch ist die Basis der Dilettantismus, womit auch der spezifische Bezug zu einer Form bürgerlichen Kulturverhaltens aufgegeben ist. Stattdessen versteht sich der Freie Bund als Massenbewegung, die mit den Bildungsbestrebungen der Arbeiterbewegung im Einklang steht.“ (HOWOLDT 1982, S. 39-44; hier S. 42)

177 S. Kap. 3.2.3

178 Fritz Wichert, «Die Mannheimer Kunstbewegung», in: Sonderdruck deutsche Kunst und Dekoration, o. J., zit. n.: BIRAM 1919, S. 59

179 Neben Fritz Wichert und G. F. Hartlaub wurde die Konzeption und Organisation der *Akademie für Jedermann* bis Kriegsbeginn von Dr. Friedrich Plietzsch sowie von Dr. Max Déri geprägt; letzterer entwarf als Sprecher des *Freien Bundes* 1913 ein Gutachten, welches das Vortragswesens Mannheims als Ganzes nach Bildungsstand der Hörer und in Abstimmung der bestehenden Institutionen untereinander vorsah. (HOWOLDT 1982, S. 70 f.) G. F. Hartlaub scheint diese Differenzierungsmaßnahmen in einem kunstwissenschaftlichen Seminar des *Freien Bundes* im Winter 1914/15 „versuchsweise“ übernommen zu haben: „Fünf nach Ihrer Faßlichkeit abgestufte Gattungen von Vorlesungs- und Einführungskursen werden unterschieden“ zitiert Else Biram wohl aus dem Programm und wertet diese neuen Ansatz als „Vorhut“ einer Vorgehensweise, welche einen „neuen Querschnitt durch die jetzige Gliederung der Gesellschaft“ legt, „die Begabungen jedes Standes fruktifiziert und eine Einheitskultur für alle“ schafft. (BIRAM 1919, S. 62) Darüber, wer für Konzeption und Ausführung des Vortragswesens innerhalb des *Freien Bundes* verantwortlich war, äußern sich die Quellen insgesamt widersprüchlich. Während Jenns Howoldt Fritz Wichert als tragende Figur des *Freien Bundes* über den Zeitraum 1911 bis 1923 beschreibt, hebt Karoline Hille den besonderen Einfluss Hartlaubs hervor, was schlüssig erscheint, in Anbetracht der Abwesenheit Wicherts und der kommissarischen Leitung der Kunsthalle durch G. F. Hartlaub von 1914 bis 1919; Biram betont, wie erwähnt, die durch Hartlaub im *Freien Bund* ab 1914 eingeführten neuen Ansätze, was mit seiner Berufung als Sprecher in diesem Jahr übereinstimmt. (Vgl. HOWOLDT 1982; HILLE 1994)

180 BIRAM 1919, S. 59 f.

zum subjektiven Bewusstseinsakt gestaltet, mit dem Eifer der subjektiven Ansprüche die natürliche Temperatur der Zeit. Man kann es nicht erwarten, bis das Neue als ein Objektives ausreift, um sich dann den Subjekten mitzuteilen. Man züchtet Kultur, man züchtet Kunstpflege. Aus diesem immanenten Widerspruch zwischen Wille und Entwicklung ergibt sich zuletzt dialektisch immer eine Kultur von gutem Ebenmaß.¹⁸¹

Um 1918 sollte sich dieser „Kulturkrampf“ angesichts der Schrecken des Krieges apokalyptisch und zukunftssträchtig zugleich mitunter im „Schreikampf des Expressionismus“¹⁸² entladen bzw. eine neue Wendung erfahren. Wilhelm Hausenstein verwarf die These einer dialektischen Entwicklung von Sozialismus und Expressionismus und erklärte beide für bankrott.¹⁸³ Die radikalen Aufrufe der künstlerischen Avantgarde, deren vorderste Front sich 1918-1920 insbesondere und folgenreich im *Arbeitsrat für Kunst* sowie in zahlreichen anderen ideologisch und politisch geprägten Künstlergruppen sammelte, fanden jedoch einen Widerhall in den Aufrufen zur Teilhabe an der „Kunst der Lebenden“ durch einzelne „moderne“ Kunstvereine und Gesellschaften in deutschen Städten und Provinzen.¹⁸⁴

2.1.3.2.2 Die Sternwarte – Gesellschaft für Kunst- und Weltanschauung 1918

Gustav Friedrich Hartlaub wirkte um 1918 vielfältig an den entscheidenden Fragen und in den Zentren eines „Zweiten Aufbruchs in die Moderne“ mit. Ebenso wie C. G. Heise war Hartlaub „Freund“ des *Arbeitsrats für Kunst*, den man vom kunstsoziologischen Standpunkt aus als exemplarischen Schnittpunkt der reproduzierenden und produzierenden Kräfte dieses „zweiten Aufbruchs in die Moderne“ bezeichnen könnte.¹⁸⁵

Schon zuvor hatte Hartlaub jedoch selbst, in Erweiterung seiner Tätigkeit als Sprecher des *Freien Bundes* und stellvertretender Direktor der Mannheimer Kunsthalle¹⁸⁶ am 13.

181 Wilhelm Hausenstein, «Leben und Kunstform», in: Sozialistische Monatshefte, H. 10, 1912, S. 621-628

182 Wilhelm Worringer, «Kritische Gedanken zur neuen Kunst [Vortrag gehalten im Kölnischen Kunstverein, März 1919]», in: Genius, Jg. 1, B. 2, Berlin, 1919, S. 221-236; hier: S. 232

183 S. Wilhelm Hausenstein, Die Kunst in diesem Augenblick, Hyperion, München, 1920. Vgl. hierzu: Charles W. Haxthausen, „A critical Illusion: ‚Expressionism‘ in the writings of Wilhelm Hausenstein, in: Rainer Rumold, O. K. Werckmeister (Hg.), The Ideological Crisis of Expressionism: The Literary and Artistic German War Colony in Belgium, 1914–1918, Camden House, Columbia, 1990, S. 169-191, hier: S. 184 f.

184 S. Kap. 3.1.3

185 Arbeitsrat für Kunst, Arbeitsrat für Kunst, Flugblatt, Berlin 1919, repr. in: Eberhard Steneberg, Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918-1921, Edition Marzona, Düsseldorf, 1987, S. 4-9. Hartlaub war auch Unterzeichner des zuvor erschienenen 1. Flugblatts des *Arbeitsrats* (Bruno Taut, Ein Architektur-Programm, 1. Flugschrift des Arbeitsrats für Kunst in Berlin, Weihnachten 1918, repr. in: STENEBERG 1987, S. 27-32, hier: S. 30). Wilhelmi nennt Hartlaub nicht in seinem Eintrag zum *Arbeitsrat für Kunst*. (WILHELMI 2008, Nr. 16, S. 60-64)

186 Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963) war nach Abschluss seiner Promotion über Sienesische Malerei des 15. Jahrhunderts bei Robert Vischer in Göttingen von 1910-1913 als Assistent von Gustav Pauli an der Kunsthalle in seiner Geburtsstadt Bremen tätig und wurde 1913 von Gründungsdirektor Fritz Wichert als Sprecher des *Freien Bundes* an die Kunsthalle Mannheim berufen. 1914 bis 1919 vertrat Hartlaub Direktor Wichert, der zu Beginn des Krieges zum diplomatischen Dienst in der Deutschen Botschaft in Den Haag abgestellt worden war und von 1917 bis 1919 als Privatsekretär Richard von Kühlmann, Staatssekretär des Auswärtigen Amtes, in Berlin arbeitete. Erst 1923 übernahm Hartlaub – nach Fritz Wicherts Weggang nach Frankfurt – die Leitung der Kunsthalle, bis er mittels des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ 1933 aus seinem Amt entlassen wurde.

März 1918 *Die Sternwarte. Gesellschaft für Kunst- und Weltanschauung* e V.

(*Sternwarte*) gegründet. Da etwaige Vereinsakten bisher nicht aufgetaucht sind¹⁸⁷, stützen sich die vorgebrachten Erkenntnisse über die Gesellschaft zum Einen auf die Grundlagenforschung von Karoline Hille¹⁸⁸ und setzen sich zum Anderen aus Aussagen Hartlaubs in Texten und in Korrespondenzen mit Fritz Wichert¹⁸⁹, aus der erhaltenen Vereinssatzung sowie den in diversen Korrespondenzen und Zeitungsmeldungen überlieferten Aussagen über die *Sternwarte* zusammen.¹⁹⁰ Auch rückblickende Betrachtungen werden mit Rücksicht auf die lückenreiche Quellenlage unterstützend angeführt.¹⁹¹

Hier handelte es sich dem Vereinszweck nach nicht um einen Kunstverein, sondern vielmehr um eine „Denkfabrik“¹⁹², die zwar ebenso wie der *Arbeitsrat* von der Idee der einer Einheit der Künste¹⁹³ durchdrungen war, diese jedoch nicht in der Praxis von Architektur und Politik verwirklicht sah, sondern in einer weltanschaulichen, literarischen und musikalischen Bewegung, welche „mittelbar auch den Begriffen der bildenden Kunst dienen“¹⁹⁴ sollte. Zumal die *Sternwarte* keine direkte Kunstrevolution, in welcher Kunst und Volk sich verbinden, anstrebte, ist sie mit dem Typus des „Künstlerrats“, der in Kap. 3.1.3 näher erörtert wird, nicht vergleichbar. Dennoch bedeutete das Wirken der *Sternwarte* im regionalen Kontext – der Verwaltungsrat setzte sich aus „verschiedenste[n]

187 Weder in dem im DKA bewahrten Nachlass von G. F. Hartlaub (I,B-43), noch in den Beständen der Familie Hartlaub im DLA Marbach, den Beständen des Museumsarchivs der Mannheimer Kunsthalle, die im Frühjahr 2014 vom iSG (B-IV, Best. Kunsthalle 1908-1983) übernommen wurden, und auch nicht ebendort konnten Originaldokumente der *Sternwarte* gefunden werden.

188 HILLE 1994, S. 58 ff.

189 iSG, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 135, Nr. 91

190 Satzung der *Sternwarte*, iSG, NL Fritz Wichert, Zug. 22/1980, Nr. 135; Zeitungsausschnitte, iSG, ZGS, S 2/2642

191 Es sei „kein Zufall [gewesen], daß sich gerade in der letzteren Zeit weitere Ansätze zu fortschreitender gesellschaftlicher Gestaltung zeitigen“, bemerkte der Autor Müller-Clemm 1930. „Schrittmachend war“, so Müller-Clemm „die ‚Sternwarte‘, ein Zusammenschluß der geistig Teilnehmenden, der leider nicht durch die Zeiten des Währungsverfalls hindurchzusteuern [gewesen sei]. Die stärkere Aufgeschlossenheit der einzelnen Persönlichkeiten [hätte] die Erkenntnis gefördert, daß eine fruchtbringende Gemeinschaft auf ihrem natürlichen Boden bauen muß.“ Nur so sei nach Ansicht des Autors „die Auswirkung der [...] Gruppe des internationalen ‚Rotary-Clubs‘, dieses nicht unmateriellen ‚organisierten Idealismus‘ denkbar und diejenige der ‚Deutsch-französischen Gesellschaft‘ zweckhaft und jene solche des Frauenclubs ‚Maluheidu-Gedok‘ unausbleiblich“ gewesen. (Wolfgang Müller-Clemm, «Strukturen der Mannheimer Gesellschaft», in: *Die lebendige Stadt*, Jg. 2, H. 3, 1.10.1930, S. 92-95, hier: S. 95-96)

192 „Zweck der Gesellschaft ist, durch Pflege von Kunst und Weltanschauung die geistigen Bestrebungen der Gegenwart weiteren Kreisen von Mannheim, Ludwigshafen, Heidelberg und Umgebung zugänglich und verständlich zu machen.“ Dieser Vereinszweck sollte durch Gesprächskreise der Mitglieder, Referate, „literarische und musikalische Autoren- und Vortragsabende“, „Vorträge über Kunst und Weltanschauungsfragen, gehalten von Gelehrten und Künstlern“, und „gelegentliche Sonderveröffentlichungen“ erreicht werden, nicht jedoch durch die Ausstellung und Förderung bildender Kunst. (§ 2 der Satzung der *Sternwarte*, iSG, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 135, 16a). Die *Sternwarte* knüpfte damit auch an die Tradition der „Leseesellschaften“ und literarischen Salons an. (Dr. G. F. Hartlaub, «Neue geistige Regungen», in: Helmut Bartsch, Friedrich Walter (Hg.), *Mannheim, Reihe Deutsche Städte* 1., Kundi, Stuttgart 1922, S. 111-113, hier: S. 111).

193 „Die Uridee, von der ich immer wieder ausgehe, ist die der Einheit der Künste“ schreibt G. F. Hartlaub in einem Brief an Fritz Wichert über einen Monat nach der Gründung der *Sternwarte*. (Schreiben G. F. Hartlaub – F. Wichert, 17.04.1918, iSG, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 135, 12-15)

194 Schreiben G. F. Hartlaub – F. Wichert, 17.04.1918, iSG, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 135, 15

Kreise[n] Mannheims, Ludwighafens und Heidelbergs“ zusammen – auch ein kunstpolitisches Statement. Aus bestimmten Vorgaben der Satzung, der halböffentlichen Art und Weise, Veranstaltungen und Zusammenkünfte zu organisieren und zu kommunizieren¹⁹⁵, stellte sich diese neue Gesellschaft in Mannheim als elitärer Zirkel und in deutlicher Abweichung von den Zielen des *Freien Bundes*, „die Kunst zur Masse zu bringen“¹⁹⁶, dar.

Die „Vorstandschaft“ stellten neben G. F. Hartlaub als Schriftführer, Dr. Oscar Grohé, Oberamtsrichter in Mannheim und Mitglied der Theaterkommission, als Vorsitzender sowie Wilhelm Furtwängler, seit 1915 Kapellmeister und Dirigent am Mannheimer Nationaltheater, Dr. Carl Hagemann, Intendant des Mannheimer Theaters sowie der Anwalt und Bankier Dr. Richard Kahn-Starré.¹⁹⁷ Interessanterweise wurde die Existenz der Gesellschaft als vorläufig auf sieben Jahre und die Wahl des Verwaltungsvorstandes auf eine Periode von sechs Jahren festgesetzt, wodurch die Beeinflussung der Gesellschaft durch das Organ der Mitgliederversammlung vernachlässigt ist.¹⁹⁸ Die *Sternwarte* war auf Grundlage seiner Satzung ein kleiner, unbeweglicher Kreis, dessen Richtung und Wirkung durch bestimmt wurde. Der Verwaltungsrat übernahm die Rolle des Organs der Mitgliederversammlung, welche eventuell lediglich aus vereinsrechtlichen Gründen existierte.

Die Strukturen der *Sternwarte* sind im Einklang mit der von G. F. Hartlaub auf der Tagung in Speyer 1930 proklamierten Absage an den „Kunstvereinsparlamentarismus“.

Mit einem einfachen Jahresbeitrag von 25 M bewegte sich die *Sternwarte* im Vergleich mit den deutschen Kunstvereinen am oberen Rand¹⁹⁹; ein ermäßigter Beitrag von 5 M

195 Die überlieferten Veranstaltungen fanden jeweils in der „Harmonie“ statt; hierbei handelt es sich vermutlich um das Club-Haus der 1803 gegründeten *Harmonie-Gesellschaft*, der lediglich ‚geschlossenen Gesellschaften‘ vorbehalten war. Die öffentliche Ankündigung von Veranstaltung und Mitgliederversammlungen könnte zuvorderst der vereinsrechtlichen Verpflichtung und der Information der Mitglieder zu dienen, als Werbezwecke zu verfolgen.

196 „Der Versuch, die Kunst zur Masse zu bringen, wurde hier praktisch unternommen, damit das Problem unserer Zeit angeschnitten: Die massenhafte Produktion mit der vielgestaltigen Konsumtion zusammenzuführen auf einem kulturellen Gebiet, das wir als höchst aristokratisch anzusehen gewohnt sind. Die sooft verneinte Möglichkeit, die Kunst zur Masse zu bringen, wird damit bejaht.“ (BIRAM 1919, S. 59).

197 O. A., «Die Sternwarte [Zuschrift mit der Bitte um Veröffentlichung]», in: Generalanzeiger - Badische Neueste Nachrichten, Nr. 129, 18.03.1918. Mit „Vorstandschaft“ war der fünfköpfige Beirat des 20-köpfigen Verwaltungsrats, aus dessen Mitte der 1. Vorsitzende zum Vorstand mit einer Wahlperiode von drei Jahren gewählt wurde. Der Verwaltungsrat konnte bis auf maximal 30 Personen erweitert werden. (Gründungssatzung von „Die Sternwarte. Gesellschaft für Kunst und Weltanschauung“, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 135)

198 S. Gründungssatzung von „Die Sternwarte. Gesellschaft für Kunst und Weltanschauung“, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 135

199 Im Jahr 1911 lag der durchschnittliche Mitgliedsbeitrag deutscher Kunstvereine bei 10,2 M. (Dok. VDK STATISTIK 1902-1911, Einzelmitglieder) Der Mitgliedsbeitrag des *Freien Bundes* betrug 1919 „mindestens“ 1 M (BIRAM 1919, S. 59), der des *Jenaer Kunstverein* 1920 6 M (WAHL 1988, S. 20-21) und des *Barmer Kunstverein* 25 M (als Folge einer in diesem Jahr erfolgten, erheblichen Erhöhung in Anpassung an die Entwertung des Geldes, s. Kunstverein in Barmen, Jb. 55, 1920, S. 3). Der Mitgliedsbeitrag der *Kestner-Gesellschaft* wurde 1916 in der Satzung mit „mindestens“ 100 M

wurde neben Familienmitgliedern nur „Studierenden der Handelshochschule und der Universität Heidelbergs“ eingeräumt, somit wurde hier die insbesondere vom *Freien Bund* angesprochene Arbeiterschicht²⁰⁰ nicht einbezogen. Die Mitgliedsbeiträge wurden hier vielmehr nach oben hin gestaffelt: es gab Stifter- und Fördermitgliedschaften, die jeweils mit einer einmaligen Zahlung von 1000 M – bzw. der jährlichen Zahlung von 100 M – verbunden sind.²⁰¹ G. F. Hartlaub betonte in diversen Schreiben an Wichert, dass die *Sternwarte* keinesfalls in Konkurrenz zum *Freien Bund* zu verstehen sei, zumal Musik und Literatur im Vordergrund und die bildende Kunst nicht als Gegenstand, sondern, wie bereits erwähnt, mittels Ausbildung einer alle Künste umfassenden „Weltanschauung“ begrifflich gedeutet werden sollte.²⁰² Sicherlich argumentierte Hartlaub hier vermutlich auch in der Absicht, seinen Vorgesetzten Wichert im Hinblick auf zu erwartende Bedenken zu beschwichtigen, denn in der Tat äußerte sich dieser in der Folge mehrfach sehr kritisch über Hartlaubs Wirken über die Kunsthalle hinaus.²⁰³

In der Rückschau bedeutete diese latente Konkurrenz der *Sternwarte* jedoch auch eine Abweichung vom Reformkunst- und Volksbildungsgedanken des *Freien Bundes*, der eine einheitliche Kultur für die Masse anstrebte.²⁰⁴ Hartlaub selbst leitete in einem Aufsatz von 1922 die Gründung der *Sternwarte* aus der „ganz auffälligen Zerklüftung des künstlerischen und weltanschaulichen Bewusstseins“²⁰⁵ her. Über die bereits 1914 von Max Déri und in der Folge wohl in Anlehnung daran von G. F. Hartlaub durchgeführte Ausdifferenzierung des Vortragswesens nach Bildungsgrad der Hörer im *Freien Bund*²⁰⁶ hinaus (welche mit Wicherts 1919 geäußerten Standpunkten übereinstimmt und in dessen

festgelegt. (Wieland Schmied, Wegbereiter zur modernen Kunst. 50 Jahre Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1966, S. 231)

200 „Der Schlüssel zu der von Anfang an starken Beteiligung der unteren Volksschichten ist ihre straffere Organisation, die zum Anschluß anspornte“, hielt Else Biram fest. (BIRAM 1919, S. 62)

201 Die Satzung der *Sternwarte* weist deutliche Ähnlichkeiten mit der Satzung der 1915 in Neuss gegründeten *Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts (FDK)*, s. Kap. 3.1.3.3; für eine Einzelfallstudie der *FDK* s. Kap. 3.1.2.2

202 „– Die Uridee, von der ich immer wieder ausgehe, ist die der Einheit der Künste [...]“ [Hartlaub weist auf die ursprünglichen Planungen Wicherts für das Reisshaus hin], wo neben die bildenden Kunst gleichberechtigt die übrigen Künste treten und sie alle zusammen nur als Weltanschauung ((falsche Anführungszeichen? Oder Unterstreichung?)) verstanden werden sollten: Weltanschauung durch das Medium der intuitiven Vorstellungen, welche unmittelbar neben eine Weltanschauung durch das Medium der Begriffe tritt und sich mit ihr zu einer Gesamtform menschlicher Auseinandersetzung mit der Welt verbindet. Dieser Auffassung den Boden zu bereiten, indem neben dem Freien Bund eine vorläufige Organisation gestellt wird, die statt der bildenden Kunst mehr die tönenden Künste in den Vordergrund rückt, hat mir bei Schaffung der *Sternwarte* vorgeschwebt.“ (Schreiben G. F. Hartlaub – F. Wichert, 17.04.1918, iSG, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 135, 15)

203 Er mahnt die Gefahr der Vernachlässigung des *Freien Bundes* an und spricht sich deutlich gegen Hartlaubs Kontakte über Mannheim hinaus aus.

204 „sie [die *Sternwarte*] mußte gleich zu Beginn auch darauf verzichten, mit der großen Volkstümlichkeit des freien Bundes irgendwie in Wettbewerb zu treten. Intime Arbeit in kleinem Kreise, Vorbereitungsarbeit sollte geleistet werden“ schreibt Hartlaub in einem Aufsatz 1922. (HARTLAUB 1922, S. 112)

205 Ebd., S. 111

206 S. Anm. 179

Auftrag erfolgte)²⁰⁷, strebte Hartlaub mit der *Sternwarte* das Experiment im kleinen Kreis an.

Nachweisbare von März 1918 bis ca. Ende 1922 von der *Sternwarte* organisierte Veranstaltungen reichen von einem „Einleitungsvortrag“ des Dichters Rudolf Borchardt „Der Dichter und die Geschichte“²⁰⁸ über Reden der Gelehrten Martin Buber und Max Scheler und Lesungen der Schriftsteller Heinrich Mann, Paul Kornfeld und Adolf von Hatzfeld bis hin zu musikalischen Abenden wie z. B. der Vorführung „der Schönbergischen Kammersymphonie“ oder eines Abends „Altmannheimer Musik“. Die Durchführung folgender in Aussicht genommener Veranstaltungen kann nicht bestätigt werden, sie zeigen jedoch das Spektrum und die Orientierung des Programms auf: Vortrag Rudolf Steiner, Inszenierung von Dramen von Oskar Kokoschka im Stadttheater unter Ausschluss der Öffentlichkeit, Lesung Theodor Däubler etc..²⁰⁹

Als besonders bedeutend für die Aktivität der *Sternwarte* wurden die Mitgliederzusammenkünfte hervorgehoben.²¹⁰ Wirkungsweise und Anspruch der *Sternwarte* können im Gegensatz zur beschriebenen „extensiven“ Wirkung des *Freien Bundes* als „exklusiv“ bezeichnet werden. Inwieweit die *Sternwarte* innerhalb der Mannheimer Kulturszene ein „kunstpölitisches Statement“ mit Schlagkraft bedeutete, lässt sich anhand verschiedener Quellen kontextualisieren.

In Reaktion auf die Pressemeldung zur Gründung des Vereins forderte die Lokalpresse die *Sternwarte* auf, ihre nach Meinung des Kritikers eindeutige, expressionistische Richtung offen zu legen und mahnte zum Anderen heftig an, dass die Vertretung einer ganz bestimmten Richtung nicht Aufgabe der sich aus Vertretern der Mannheimer Kunstinstitutionen zusammengesetzten Gesellschaft sei, um abschließende Warnung auszusprechen:

„Sollte diese Propaganda für eine ganz bestimmte Richtung der modernen Kunst und Literatur in der bisherigen Weise fortgesetzt werden, so wird die stark vorhandene Gegenmeinung weiter Kreise in berechtigter Opposition und lebhafter Reaktion ihren Ausdruck finden“²¹¹

207 In der bereits erwähnten richtungsweisenden Publikation für die Museumsreform in der Weimarer Republik des *DMB* warnte Fritz Wichert vor einer Auslegung des Begriffs „Volksbildung“ als etwas, das die Gesellschaft in Schichten einteilt: „Will man überhaupt unterscheiden, so ist der Schnitt nicht waagrecht, sondern lotrecht durch die Klassen zu legen (WICHERT 1919, S. 33). Diese Argumentation fusste, ganz im Sinne Hartlaubs, auf seiner einleitenden Beobachtung, dass die „Auflösung der Persönlichkeit nunmehr seine äußerste Steigerung erfahren“ hätte. (Ebd., S. 21)

208 Der Vortrag des Lyrikers Rudolf Borchardt (1877-1945) fand wohl am 27.04.1918 in der „Harmonie“ statt. (Annonce der *Sternwarte*, in: General-Anzeiger, 26.04.1918, iSG S 2/2642, Nr. 193 u. HARTLAUB 1922, S. 111)

209 Entsprechend diversen Artikeln und Pressemitteilungen zur *Sternwarte*. (Generalanzeiger - Badische Neueste Nachrichten, März bis Oktober 1918)

210 S. Satzung und Pressemeldung zur Vereinsgründung (o. A., «Die Sternwarte [Zuschrift mit der Bitte um Veröffentlichung]», in: Generalanzeiger - Badische Neueste Nachrichten, Nr. 129, 18.03.1918)

211 O. A., «Die ersten Veranstaltungen der ‚Sternwarte‘», in: Generalanzeiger - Badische Neueste

Scharfe Anfeindungen gegen die *Sternwarte* gehen auch aus einem Brief des Mannheimer Theologen Paul Klein an seinen Mentor Rudolf Steiner hervor, welchen G. F. Hartlaub für einen Vortrag in der *Sternwarte* mit Hilfe der in Mannheim aktiven Anthroposophin und Philanthropin Helene Röchling²¹² gewinnen wollte²¹³:

„Demgegenüber ist die Zersplitterung der Mannheimer Theosophen durch Frau Röchlings unüberlegte Sezession, sehr zu beklagen. – Dr. Hartlaub, Begründer der neuen, literarischen ‚Sternwart‘ – hat neulich zu Stockmeyer geäußert, ‚ich‘, Pfarrer Klein, vertrete wohl eine andere ‚Richtung‘ wie die Steinersche, als deren getreue Anhängerin Röchlings gilt. Das ist recht übel! [...] Die Sache wird kompliziert dadurch, daß Hartlaub, mit Ihrem Namen Reklame machend, ‚Der Theosoph Steiner wird auch sprechen‘ – mich in eine sehr peinliche Lage gebracht hat: ich halte von der Sternwarte ‚nichts‘ – da die Gründer, der moralinfreie Theaterintendant Hagemann, dann der formal als Kunstästhetiker wie Charakter recht anfechtbare Hartlaub und andere weniger vertrauenserweckende Personen an der Spitze stehen. Ich lehnte eine ‚Mitgründung‘ und ‚Unterstützung‘ der Sache ab, obwohl man alles aufbot, mich zu gewinnen. Dies geschah, ehe ich es wußte, daß Frau Röchling[s] mit ‚Namen‘ und ‚Geld‘ die Sache unterstützt, wie ich höre auf Grund der Forderung, daß ‚Sie‘ hier zu Wort kommen sollen. – Ja, ich hörte erst ganz kürzlich, ‚Sie‘ hätten durch Frau Röchling bemüht, hier bei der Sternwarte zu sprechen [...] Für Hartlaub, vor dem ich warne, ist die Theosophie und ihr Name nur ein Vorwand – das ist meine und aller Kenner seiner Person Überzeugung – nur das ‚Aushängeschild‘ gewesen, um Frau Röchlings Namen und Geld zu erhalten.“²¹⁴

Die Ausführung dieser Quelle vermag den spaltenden Charakter der *Sternwarte* innerhalb der kulturtragenden Gesellschaft in Mannheim zu verdeutlichen und weist auf den inhaltlichen Kunstdiskurs des Vereins hin. In der Tat interessierte sich Hartlaub wohl nur für Teile der Anthroposophie des „Unkünstlers“ Rudolph Steiner²¹⁵ und dies im unmittelbaren Zusammenhang mit der Konzeption seiner Ausstellung „Neue religiöse Kunst“ und den Thesen seines Buches „Kunst und Religion“. Karoline Hille hebt in ihrer Forschung über die Mannheimer Kunsthalle die Relevanz des Gründungszeitpunktes der *Sternwarte* wenige Tage nach Beendigung der Ausstellung „Neue religiöse Kunst“ in der Mannheimer Kunsthalle hervor.²¹⁶ Nicht nur die Erkenntnisse dieser „Debüt Ausstellung“ Hartlaubs sondern auch die Gedanken aus seinem parallel verfassten Buch „Kunst und Religion“, welches 1919 erschien, stehen in zeitlichem und inhaltlichem Zusammenhang mit der *Sternwarte*. Als „neue religiöse Kunst“ wurde in dieser Ausstellung vornehmlich die expressionistische Malerei vermittelt, darunter Heinrich Nauens „Barmherziger

Nachrichten, Nr. 139, 23.03.1918

212 Helene Röchling geb. Lanz (1866-1945), Tochter des Mannheimer Großindustriellen Heinrich Lanz, wirkte vielfältig als wohltätige Stifterin für kulturelle und soziale Einrichtungen in Mannheim und darüber hinaus

213 Schreiben G.F. Hartlaub (Briefkopf der Sternwarte) – R. Steiner, 29.08.1918, Rudolf Steiner Archiv, Dornach, repr. in: Wolfgang G. Vögele, «Paul und Emma Klein. Briefwechsel mit Rudolf Steiner 1911-1925», in: Rudolf Steiner in Mannheim, Dornach, 1998, S. 36-70, hier: S. 62

214 VÖGELE 1998, S. 63 ff.. Für das Stattfinden des Vortrags konnte kein Nachweis gefunden werden

215 G. F. Hartlaub, Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Kurt Wolff Verlag, Leipzig, 1919, S. 107 ff.

216 HILLE 1994, S. 58 ff.

Samariter“ und Emil Noldes Triptychon „Maria Aegyptiana“, Werke, die im Verlauf dieser Arbeit mehrfach behandelt werden (Abb. 39, 36). In seinem Aufsatz Hartlaub legte Hartlaub differenzierend sein Position dar: „der Expressionismus als Stil [...] die Grundlage alles religiösen Gefühlsausdruckes [bilde], soweit dieser in Dualismus [wurzle]“. Hieraus ergäbe „sich seine innige Beziehung zum christlichen Glauben und zur christlichen Kunst, die nur, wie wir sahen, in einem seltenen höchsten Aufschwung zu dem Idealmonismus der Sixtina sich zu erheben [wisse]“. ²¹⁷

Karoline Hille hat mit Bezug auf die Ausstellung „neue religiöse Kunst“ und „die Hervorhebung des ‚Deutsch en‘ in der expressionistischen Kunst [...] auf die zunehmende [...] Isolation Deutschlands im Weltkrieg, dessen immer deutlicher zutage tretende Brutalisierung nicht nur bei Hartlaub zu einer ästhetisierenden Distanz zur Realität des Kriegs führte“, hingewiesen. ²¹⁸

Die „Kunst und Weltanschauung“ der *Sternwarte* setzte (wie es ja auch die zuvor erörterte Reaktion aus der lokalen Presse spiegelt) an der Vergeistigung der Kunst an, die sich in der Entwicklung der modernen Kunst und zuvorderst im Expressionismus vollzog.

In diesem, mit dem 1. Weltkrieg in eine existenzielle, politische, geistige und ethische Krise gestürzten Deutschland und Europa brach auch die schon lange virulente Frage nach der Funktion der modernen Kunst in der Gesellschaft mit besonderer Vehemenz auf.

Als „Denkfabrik“ und „Experiment“, welches nur „mittelbar auch den Begriffen der bildenden Kunst dienen“ sollte, stellte die kurzlebige *Sternwarte* eine programmatische Spitze und Spielart innerhalb der dezentralen Gründungswelle „moderner“ Kunstvereine um 1919, welche in Kap. 3.1.3 übergreifend behandelt wird, dar. Die Geschichte der maßgeblich von G. F. Hartlaub konzipierten Gesellschaft öffnet aber auch den Blick auf die für die Entwicklung der Moderne der Zeit der Weimarer Republik charakteristische Ambivalenz, die grundlegend für die Entwicklung des „modernen“ Kunstvereins ist. Denn neben der expressionistisch weltanschaulichen Weltanschauung erfährt, insbesondere ab Mitte der zwanziger Jahre, die neusachliche Perspektive Konjunktur in der modernen Kunst und Kultur der Weimarer Republik. Im Vergleich zu seinen Bestrebungen zu Beginn der Weimarer Republik, nahm Hartlaub – zumal als Direktor der Kunsthalle – zu Ende der zwanziger Jahre eine scheinbar neue Haltung zu „Kunstvereinsfragen“ ein. Nicht nur in seinem „Plädoyer für den verbeamteten, kommunalen Kunstdiktator“ auf der Tagung in Speyer 1930, sondern auch in seinem in Kap. 3.1.3.3 erörterten Vortragsmanuskript „Sinn und Unsinn der ‚Neuen Sachlichkeit‘“

217 HARTLAUB 1919, S. 36; Vgl. HILLE 1994

218 Karoline Hille, «Neue religiöse Kunst, Ausstellung Mannheim 1918, Zur Rezeption des deutschen Expressionismus an der Kunsthalle», in: Dies. 1994, S. 41-42

von Dezember 1931²¹⁹ soll dies unter erneuter Behandlung der *Sternwarte* betrachtet werden.

219 G. F. Hartlaub, «Sinn und Unsinn der ‚Neuen Sachlichkeit‘», Notizen zu zwei Vorträgen, Dezember 1931, DKA, NL Gustav Friedrich Hartlaub, I, B-43-1931, im Folgenden Dok. HARTLAUB 1931, s. hierzu Kap. 3.1.3.3

3 Die Moderne und ihre Vermittlung durch deutsche Kunstvereine

Während in Kap. 2 eine Entwicklungsgeschichte des „modernen“ Kunstvereins vornehmlich aus kunstsoziologischer und institutionsgeschichtlicher Sicht konstruiert und erörtert wurde, soll nun die vereinsorganisierte Vermittlung und Förderung moderner Kunst konkret anhand bestimmter Ausstellungen und Debatten, Vermittlungsformate und -strukturen erörtert werden.

3.1 Umbruch und Aufbruch 1914 bis 1921

3.1.1 „Die Krisis der Modernen Malerei“²²⁰: Einführung in die zwanziger Jahre im *Jenaer Kunstverein*

Eindrücklich hat Uwe Schneede das Phänomen einer zeit- und geistesgeschichtlichen Zäsur in der Zeit unmittelbar nach dem 1. Weltkrieg als eine eruptive Freisetzung revolutionärer Kräfte in der Kunst geschildert:

„Ein Aufruhr geht im Winter 1918 und im ganzen folgenden Jahr durch die Künste. Zerlegt wird mit Ironie oder Zorn das alte Bild von Kunst und Künstler, verlangt wird mit Pathos und Emphase der Anteil der Kunst an einer in diesem Moment noch offenen Zukunft. Alles soll anders werden, die Kunst, die Akademien, die Museen, ja die Künstler selber. Und die Gesellschaft. Erregt proben Künstler aller Herkünfte nun, da sie sich von Krieg und Wilhelminismus befreit fühlen, den Eingriff in die Wirklichkeit. Genau zu diesem Zeitpunkt schreibt einer, der wahrhaftig nicht von gestern ist, Walter Gropius (und er meint es nicht resignativ, sondern auffordernd): „Es bleibt uns jetzt nur übrig, die reale Welt zu ignorieren und sich seine eigene innere Welt abgesondert zu erbauen“ (Brief an Osthaus). Eine Haltung wie aus einer ganz anderen Zeit. Um in zerrütteter Situation künstlerische Kompromisse zu verhindern, redet er einer Radikalität das Wort, die die Abwendung von der realen Welt in Kauf nimmt, wenn nicht gar voraussetzt. Er ebnet damit der Gläsernen Kette und ihren Utopien den Weg.“²²¹

Mit dieser Momentaufnahme des Aufbruchs der modernen Kunst in der unmittelbaren Nachkriegszeit liefert Schneede eine Analyse der Ursachen und Bedingungen, welche die von Walter Gropius orchestrierte Gründung des Staatlichen Bauhauses im Frühjahr 1919 in Weimar maßgeblich prägen würden. Parallel zu und in Wechselwirkung mit der Gründungsphase des Bauhauses ereignete sich im *Jenaer Kunstverein* eine Debatte um die moderne Kunst, insbesondere um die Malerei, welche einen besonderen Einblick in diese vom Geist der Utopie getragene Widersprüchlichkeit des „zweiten Aufbruchs in die

²²⁰ Nach dem Titel eines Vortrags von Eberhard Grisebach, gehalten am 13.07.1920 im *Jenaer Kunstverein*

²²¹ Uwe M. Schneede, «Die abgesonderte Welt. Hermann Finsterlin und die ‚Gläserne Kette‘», in: Reinhard Döhl, Uwe M. Schneede, Hermann Finsterlin. Sammlung Cremer, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, 1995, S. 5-9

Moderne“ vermittelt. Gemeinsam rangen hier Kunstfreunde, Intellektuelle und Künstler um Fragen der Zukunft und des Aufbaus der modernen Kunst. Dies manifestierte sich etwa in der Projektierung des *Kunstvereins* als „Volkskunsthaus“, welches „im Rahmen der Volkshochschule das Verständnis für Kunst und Kunsthandwerk durch Ausstellungen und Arbeitsgemeinschaften in allen Schichten zu fördern suchen“ sollte und eine Zusammenarbeit mit dem Bauhaus anstrebte:

„Im Zusammenhang mit dem jetzt in Weimar in Angriff genommenen Arbeiten der neuen Bauschule, die auf Hebung aller Gewerbe und Industrien durch künstlerische Erziehung aller Beteiligten ausgeht, ließe sich unser zunächst in engen Grenzen gehaltener Plan bald erweitern.“²²²

Aber auch mit der Anfang 1918 erfolgten Schaffung des Amtes eines Ausstellungsleiters für den seit 1916 als Assistent des Geschäftsführers im *Kunstverein* tätigen Kunsthistoriker und Maler Walter Dexel (1890-1973) definierte sich die Institution neu, im Hinblick auf eine professionelle Vermittlung der modernen Kunst. Diese und weitere den „modernen“ Kunstverein prägenden institutionellen Reformen werden im Laufe dieser Arbeit wiederholt beleuchtet.

Hier soll nun die konfliktreiche Debatte um die moderne Malerei im *Jenaer Kunstverein* um 1920 fokussiert werden. Die Untersuchung dieser vereinsinternen Debatte zeigt, wie gerade in der Phase des Aufbruchs der modernen Kunst in der unmittelbaren Nachkriegszeit die Faktoren der Teilhabe, Vermittlung und Reflexion integraler Bestandteil der Durchsetzung einer neuen Kunst wurden, die sich als Träger einer geistigen und politischen Revolution verstand.

Dies lässt sich in Jena am Verlauf einer Debatte um das Ausstellungsprogramm zwischen 1918 und 1920 nachzeichnen. Alternierend zwischen den vom Kunsthistoriker und Maler Walter Dexel (1890-1973) propagierten radikal neuen Positionen – Albert Bloch, Paul Klee, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters²²³ u. a. – und der von Vorstand und in der Sammlung des *Jenaer Kunstvereins* insbesondere mit E. L. Kirchner vertretenen ersten Generation des Expressionismus spitzte sich die Debatte in Jena zwischen 1918 und 1920

222 Antrag J. Hedemann und E. Grisebach – Carl-Zeiss-Stiftung, 29.04.1919, Stadtarchiv Jena, Best. BI Abt. Vb, Nr. 7, zit. n.: WAHL 1994, S. 141

223 Leider können die Ausstellungen und Auftritt von Kurt Schwitters (1887-1948) vermittelt durch Walter Dexel im *Jenaer Kunstverein* hier nicht behandelt werden. Schwitters stellte erstmals von Mai bis Juni 1919 in der noch nicht erforschten „Ausstellung Hannoverscher Künstler“ gemeinsam mit Max Burchartz, Otto Gleichmann, Lotte Gleichmann-Giese, Lilli Gothe-Grässel, August Heitmüller, Leni Heitmüller-Zimmermann und Cristof Spengemann im *Jenaer Kunstverein* aus; hier zeigte er u. a. die Gemälde „Eisenbetonstimmung“ und „Hochgebirgsfriedhof“, die Teil einer Serie von durchnummerierten, mit dem Untertitel „Abstraktion“ versehenen Werken Schwitters' sind, in welchen der gegenständliche Inhalt bis zur Ironie als Vorwand erscheint. S. hierzu: eine Rezension, die Kurt Schwitters in sein „Schwarzes Notizbuch VI“ eingeklebt hat (Gerhard Kahlo, «Hannoversche Künstler», in: Jenaer Zeitung, Nr. 117, 21.05.1919). Am 04.07.1921 trug Schwitters erstmals seine Lautgedichte in Jena vor, es folgten weitere Dada-Abende. (S. hierzu: Gerda Wendermann, «Der Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar im September 1922. Versuch einer Chronologie der Ereignisse», in: Hellmut Th. Seemann (Hg.), Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, Wallstein Verlag, Göttingen, 2008, S. 375-398)

zu einem unüberbrückbaren Konflikt zu, welcher u. a. in der Suspendierung Walter Dexels ab Dezember 1920 für ein Jahr kulminierte.²²⁴ Bestimmten Quellen und Aussagen zufolge mündeten die Diskussionen um die moderne Malerei in Jena im Sommer 1920 anlässlich einer großen Klee-Schau in einen „Boycott“ durch einen Teil der Mitglieder und des Vorstands des *Jenaer Kunstvereins*.²²⁵ Parallel zu Klees Einzelausstellung organisierte der geschäftsleitende Philosoph Eberhard Grisebach gemeinsam mit dem Künstler Charles Crodel im Volkshaus eine Sommerausstellung mit Werken vornehmlich des Vorkriegs-Expressionismus u. a. aus den Beständen der Sammlung des Kunstvereins, welche er am 13.07.1920 mit einem leider nicht überlieferten Vortrag zum Titel „Die Krisis der modernen Malerei“ eröffnete.

Der Verlauf der Debatte in Jena legt nahe, die Konzeptionen dieser beiden Ausstellungen und ihre Wahrnehmung als dialogischen Schlusspunkt der Debatte um die moderne Malerei im *Jenaer Kunstverein* um 1920 zu setzen.²²⁶

„Die Präsentation von Werken gegenstandsloser Malerei wurde zum Ausgangspunkt für einen Konflikt, der sich diesmal sogar mitten durch den Kunstverein zog“²²⁷, fasst Volker Wahl die Situation um 1920 zusammen. Durch Dixel wurden seit 1916 in den Ausstellungen die neuen Impulse der modernen Malerei aus dem Umfeld des *Sturm*²²⁸ vermittelt, die in unterschiedlichen Formen der Abstraktion, in ihrer Programmatik sowie in ihren kunstphilosophischen und auch politischen Deutungskontexten einen wichtigen Teil der Debatte darstellten.

Hier wird nun der Versuch unternommen, die unterschiedlichen Kunstbegriffe und -auffassungen, welche in die Debatte eingingen, im Wechselspiel der einzelnen künstlerischer Positionen, ihrer Wahrnehmungen, Deutungen und Vermittlungsweisen zu erörtern.

224 Volker Wahl, «Walter Dixel und der Jenaer Kunstverein», in: JUNGE 1992, S. 39-49, hier: S. 41

225 Fritz Stuckenberg schrieb am 5.08.1920 an Walter Dixel: „Daß Klee in Jena boykottiert wird, ist für Jena bedauerlich. Klee ist in der glücklichen Lage, den Beifall der Universitätsstadt nicht mehr nötig zu haben“ (zit. n.: Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl (Hg.), Paul Klee in Jena 1924: Der Vortrag, Minerva, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10, Jena, 1999, S. 134) und auch Dixel nahm den Begriff in einem während seiner Suspensionszeit verfassten Beitrag über die Kunstszene in Jena wieder auf, indem er bzgl. der „große[n] Kleeschau“ die „Verständnislosigkeit“ und den „Boycott der ‚Kunstfreunde‘“ anmahnte. (Walter Dixel, «Die Neue Kunst und die deutschen Städte. Eine Rundfrage. Notizen: Jena», in: Der Ararat, H. 3, (März) 1921, S. 118–119, hier: S. 119)

226 In der Literatur werden unterschiedliche Spannungsverläufe der Debatten in Jena herausgegriffen. Aus monographischer Perspektive Walter Dexels markiert Ernst-G. Güse unter Aufnahme der parallelen Entwicklung von Dexels Ausstellungspraxis und künstlerischer Produktion eine Zäsur zwischen Expressionismus und Konstruktivismus im Jahr 1922 und veranschaulicht dies an Dexels Hinterglasbild „P-Formen V“. (Ernst-Gerhard Güse, «Zwischen Expressionismus und Konstruktivismus», in: Walter Vitt (Hg.), Hommage à Dixel (1890 - 1973), Beiträge zum 90. Geburtstag des Künstlers, Keller, Starnberg, 1980, S.41-46)

227 WAHL 1988, S. 41 ff.

228 Über die in der Folge besprochenen Ausstellungen u. a. „Sturmgraphik“ mit Rudolf Bauer, Campendonk, Marc Chagall, Jacoba van Heemskerck, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Georg Schrimpf, Fritz Stuckenberg, Maria Uhden, Wiliam Wauer, *Kunstverein Jena*, 16.06. bis 14.07.1918 (Ausstellungsverzeichnis 1918, repr. in: WAHL 1988, S. 277)

Die Situation im Jena kann aufgrund ihrer Komplexität exemplarisch für den „Kampf um die Moderne Kunst“²²⁹, welcher um 1920 in ganz Deutschland und in „modernen“ Kunstvereinen von Künstlern, Dichtern, Kunstfreunden, -kritikern und -theoretikern geführt wurde, dargestellt werden. Sie markiert in herausragender Weise den Aufbruch in die Moderne der zwanziger Jahre als Zäsur und Krise.

3.1.1.1 Jenaer Kunstverein bis 1920

Für die Entwicklung des *Kunstvereins in Jena* um 1920 war die qualitative Höhe des Programms seit seiner Gründung im Jahre 1903 grundlegend. Erst um die Jahrhundertwende begann man sich in der kleinen geschichtsträchtigen Universitätsstadt²³⁰, die sich maßgeblich durch den Aufschwung der hier angesiedelten optischen und feinmechanischen Industrie sozial, ökonomisch und wissenschaftlich im Aufbruch befand²³¹, mit zeitgenössischer Kunst auseinanderzusetzen. In dieser „kunstlosesten Stadt“²³², welche zwar über ein phylogenetisches Museum und eine weltweit berühmte philosophische Fakultät verfügte, jedoch über ein 1901 gegründetes stadtgeschichtlich ausgerichtetes Museum²³³ hinaus weder eine Akademie noch einen Ausstellungsverein oder eine bedeutende Künstlerschicht vorzuweisen hatte²³⁴, drangen die entscheidenden Impulse durch die im Frühjahr 1904 gegründete *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* (1904-1912) ein. In dessen Vorstand schlossen sich mit Harry Graf Kessler, Henry van de Velde, Ludwig von Hoffmann und Hans Olde die

229 Eine historisch und in der Sekundärliteratur oft verwendete Phrase, welcher die Situation der Avantgarden, ihre inneren und äußeren Kämpfe zwischen ca. 1905 und 1933 einfängt. (S. hierzu: Gustav Pauli (Hg.). *Im Kampf um die Kunst: Die Antwort auf den ‚Protest deutscher Künstler‘*, mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, R. Piper, München, 1911; die einflussreiche Schrift „Im Kampf um die moderne Kunst“ des Dichters Theodor Däubler, verfasst im Oktober 1918, erstmals veröffentlicht in: Kasimir Edschmid (Hg.), *Tribüne der Kunst und Zeit*, Bd. 3, Erich Reiss Verlag, Berlin, 1919, sowie Max Sauerlandt, *Im Kampf um die moderne Kunst*, Briefe 1902–1933, hrsg. von Kurt Dingelstedt, Verlag Langen-Müller, München 1957).

230 Um 1800 avancierte die „Salana“ (Friedrich-Schiller-Universität, Jena) im Bereich der Philosophie und Geschichte mit Hegel, Schelling, Fichte, Novalis und Schiller als Kristallisationspunkt des deutschen Idealismus und der Frühromantik zu einer Universität von europäischer Bedeutung; das wissenschaftspolitische Wirken Johann Wolfgang von Goethes, der auch den Ausbau der Naturforschung initiierte, spielte hier eine entscheidende Rolle. (S. hierzu: Paul Zicher, Gerhard Müller, Klaus Ries (Hg.), *Die Universität Jena: Tradition und Innovation um 1800*, Steiner, Stuttgart, 2001)

231 Seit 1900 ist eine Verdoppelung der Einwohnerschaft Jenas auf 48.847 im Jahr 1920 verzeichnet, bis 1933 stieg die Einwohnerzahl auf 59.723 an. (Wolfgang Mühlfriedel, «Zur Struktur der Jenaer Elite in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts» in: Jürgen John, Volker Wahl (Hg.), *Zwischen Konvention und Avantgarde: Doppelstadt Jena – Weimar*, Böhlau Verlag, Weimar, 1995, S. 233-248, hier: S. 234)

232 Herbert Koch, *Geschichte der Stadt Jena*, 1966, S. 355, zit. n.: WAHL 1988, S. 8

233 Die Gründung erfolgte 1901 auf Initiative des Kunsthistorikers Paul Weber (1868-1930), der das Museum bis zu seinem Tode leitete. (s. hierzu: Birgit Hellmann, «Paul Weber – Kunsthistoriker, Museumsgründer und Denkmalpfleger», in: JOHN/WAHL 1995, S. 91-104)

234 Jena war, Maria Schmid zufolge, eine Stadt, in welcher die „Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst seit 1900 ohne Traditionsballast [...] aber auch ohne eine Maßstäbe setzende und Anregung gebende Kunstszene“ stattfand. (Maria Schmid, «Die Avantgarde im Jenaer Kunstverein», in: Cornelia Nowak, Kai Uwe Schierz, Justus H. Ulbricht (Hg.), *Expressionismus in Thüringen. Facetten eines kulturellen Aufbruchs*, Glaux-Verlag, Jena, 1999, S. 74–83, hier: S. 74).

Elite der modernen Kunst und Kunstpolitik des „Neuen Weimar“²³⁵ mit Vertretern der Jenaer Intellektuellenschicht, vornehmlich aus Universitätskreisen, darunter die Archäologen Ferdinand Noack und ab 1904, in dessen Nachfolge an der Universität, Botho Graef (1857-1917) sowie die Professorengattinnen Irene Eucken, Margarete Wagenmann, Klara Rosenthal paritätisch aus den beiden Städten zu einer Organisation zusammen, die das „allgemeine Interesse für Kunst, an erster Stelle für bildende Kunst zu pflegen und zu heben“ beabsichtigte. Wie die Forschung bereits nachgewiesen hat, spielten Frauen eine bedeutende Rolle im „intellektuellen Kräftefeld“²³⁶ Jenas dieser Jahre.²³⁷ Die 75 Mitglieder umfassende *Gesellschaft* veranstaltete Lesungen und Konzerte und vermittelte früh Ausstellungen überregionaler, moderner Kunst im Kunstverein.²³⁸ Den Höhepunkt der kunstfördernden Aktivitäten der Gesellschaft, die sich 1912 auflöste, bildete die Beauftragung und Stiftung von Ferdinand Hodlers monumentalem Wandbild „Auszug deutscher Studenten in den Befreiungskrieg von 1813“ (1907-1909) für die Aula des vom Architekten Theodor Fischer neu erbauten Universitätsgebäudes (1904-1908).²³⁹ Die Anregungen durch diese *Gesellschaft* und die Kontakte und Überschneidungen der Mitglieder beider Organisationen²⁴⁰ führten auch dazu, dass sich der *Kunstverein* schnell von seinem anfänglichen Status als Jenaer Dependence des regional orientierten *Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler zu Weimar* zu einem eigenständigen Verein emanzipierte, der die modernste Kunst vertreten würde. Hinsichtlich der Vermittlung und der inhaltlichen Auseinandersetzung mit der modernen bildenden Kunst in *Gesellschaft* und *Kunstverein* kam dem Archäologen Botho Graef, der außerdem neuere Kunstgeschichte an der Universität lehrte, eine herausragende Rolle zu.²⁴¹ Der als

235 S. hierzu: Volker Wahl, «Ein Gesellschaftsexperiment – die Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar», in: JOHN/Ders. (Hg.) 1995, S. 249-256

236 Meike G. Werner, *Moderne in der Provinz: kulturelle Experimente im Fin-de-Siècle-Jena*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2003, S. 40

237 S. hierzu: Gisela Horn, Birgitt Hellmann, *Entwurf und Wirklichkeit. Frauen in Jena 1900 bis 1933*, Hain Verlag, Rudolstadt, 2001

238 Ein herausragendes Beispiel hierfür war die Präsentation der Graphischen Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes* (Mai bis Juni 1907) im *Jenaer Kunstverein*, eine Teilübernahme der „1. Graphischen Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes*“ im Deutschen Buchgewerbemuseum, Leipzig (9. Februar bis 21. April 1907). Der *Deutsche Künstlerbund* war 1904 von Harry Graf Kessler in Weimar als überregionaler Verbund der Sezessionen gemeinsam mit Alfred Lichtwark, Lovis Corinth, Max Liebermann, Walter Leistikow, Max Klinger u. a. gegründet worden. (S. hierzu: Martina Wehlte-Hörschele, *Der Deutsche Künstlerbund im Spektrum von Kunst und Kulturpolitik des Wilhelminischen Kaiserreichs*, Diss. an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg am Kunsthistorischen Institut, 1994). Auf Lichtwarks und Liebermanns Austausch über die Gründung des *Deutschen Künstlerbundes* wurde bereits hingewiesen.

239 S. hierzu: WAHL 1988, S. 107-129

240 So gehörte Botho Graef „in den ersten Jahren dem Vorstand an“, Margarete Wagemann war von 1904 bis 1910 Geschäftsführerin des *Kunstvereins*, Eduard Rosenthal 1904 bis 1908 dessen 1. Vorsitzender. (WAHL 1988, S. 27; S. 258)

241 Botho Graef (1857-1917), Professor der Archäologie und Kunstgeschichte an der Universität Jena; die Begründung, weshalb Graef trotz seines entscheidenden Einflusses in späteren Jahren nicht Mitglied des *Kunstvereins* war, lässt sich aus einem Schreiben vom 20.09.1912 an Curt Hermann (1854-1929) im Zusammenhang der Organisation einer Ausstellung des Malers im *Jenaer Kunstverein* entnehmen: „Sobald die Herren vom Vorstand des Kunstvereins wieder hier sind, werde ich ihnen Ihren Brief mitteilen. Ich bin (damit ich freimütig kritisieren kann) absichtlich nicht Mitglied des Kunstvereins,

„Mentor“²⁴² des Kunstvereins wirkende Graef unterhielt enge Freundschaften zu E. L. Kirchner und Emil Nolde sowie Kontakte u.a. zu Edvard Munch; auch der Rechtshistoriker Hans Fehr, welcher seit 1907 Passivmitglied der „Brücke“ und eng befreundet mit Emil Nolde war, vermittelte während seiner Zeit als Geschäftsleiter des *Kunstvereins* früh Ausstellungen der Vorkriegsavantgarde. Wohl durch seinen Freund Eckart Klostermann, Buchhändler und Gründungsmitglied des *Kunstvereins*²⁴³, hatte auch der dem Expressionismus verbundene Verleger Eugen Diederichs (1867-1930) ab 1906 begonnen, sich als stellvertretender Schriftführer aktiv im Kunstverein zu engagieren, indem er u. a. zahlreiche Ausstellungsrezensionen verfasste.²⁴⁴ Dem parallel zu seiner Verlegertätigkeit vielfältig als „kultureller ‚Aktivist‘“ in Jena wirkenden Diederichs bot der *Kunstverein* ein etwas offeneres Forum als die *Gesellschaft der Kunstfreunde*, an welcher Diederichs die Distanz zwischen Kunst und Wissenschaft kritisierte.²⁴⁵ Als Lebensreformer und Gründer der Jugendbewegung *Serakreis* musste ihm jedoch sowohl der konventionelle Habitus als auch die Ausrichtung auf die internationale Moderne beider Organisationen widerstreben.²⁴⁶ Im Rahmen dieser Arbeit können weltanschauliche Tendenzen des *Kunstvereins* um die Jahrhundertwende nicht vertieft werden. Dass der *Jenaer Kunstverein* jedoch von Anfang an den Diskurs und die Öffentlichkeit suchte, ergibt sich schon aus seiner Gründung im Volkshaus, welches 1903 auf Bestreben Carl-Ernst Abbes als Versammlungsort aller durch die Carl-Zeiss-Stiftung errichtet wurde. In Jena hatte sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Glashersteller Schott und dem Hersteller von Mikroskopen Zeiss eine hochspezialisierte Industrie angesiedelt, welche die kleine Universitätsstadt entscheidend prägen würde. Die Zusammenfassung dieser Industrie zu einer bürgerlichen Stiftung sozial-liberaler Ausstrahlung, der 1898 durch Carl-Ernst Abbe gegründeten Carl-Zeiss-Stiftung, stellte eine volkswirtschaftliche, sozialpolitische und kulturelle Revolution dar. „Im Aufgabenbereich der Stiftungsbetriebe und im natürlichen Auftrag der Leiter“ läge es laut § 42 der Stiftungsstatuten

„auch solcher Zwecke nach Kräften sich anzunehmen, deren Verfolgung unmittelbaren Vorteil nicht verspricht, aber geeignet erscheint, allgemeine Interessen der feintechnischen Industrie oder besondere Angelegenheiten ihrer Technik oder besondere Bedürfnisse der Wissenschaft und des praktischen Lebens innerhalb der

weiß nicht genau, was vorliegt. Die Saison wird mit Munch eröffnet.“ (Rolf Bothe (Hg.), Curt Hermann, 1854-1929. Ein Maler der Moderne in Berlin, Bd. 2, Briefe, bearb. von Thomas Föhl und Wilmuth Arenhövel, Berlin Museum, Berlin, 1989)

242 WAHL 1988, S. 27

243 In der von ihm geführten Frommannschen Buchhandlung wurden 1914, als der *Kunstverein* vom Volkshaus, nun kriegsbedingt als Lazarett genutzt, in eine private Mietwohnung zog, Ausstellungen gezeigt.

244 Irmgard Heidler zufolge beruhte seine „genuine Neigung“ zum Expressionismus, als etwas das ein „neues Verständnis der Dinge und des Lebens vermitteln“ konnte. (Irmgard Heidler, Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896-1930), Harrassowitz, Wiesbaden, 1998, S. 60-61)

245 HEIDLER 1998, S. 58; s. a. WERNER 2003, S. 109

246 Vgl. WERNER 2003, ebd.

Stiftungsbetriebe zu befördern.²⁴⁷

Neben einer weitreichenden Förderung der Universität²⁴⁸ entsprach dieser ganzheitlichen Perspektive der Carl-Zeiss-Stiftung auch die Errichtung des Volkshauses, welches als Versammlungsort für Jedermann offenstehen sollte. Der *Kunstverein* konnte hier den Oberlichtsaal als Ausstellungslokal nutzen, welcher auf Bestreben des Geschäftsführers und Nachfolgers von Ernst Abbe, des Physikers Siegfried Czapski, als freie Zeichenschule eingerichtet worden war. Erich Kuithan, Maler und Leiter dieser Zeichenschule zwischen 1903 und 1908, war ebenfalls in dieser Frühphase als Gründungsmitglied im *Kunstverein* aktiv.

Der *Jenaer Kunstverein* entstand also innerhalb eines vielfältigen experimentellen Klimas, in welchem lebensreformerische, kunsterneuernde, wissenschaftliche und gesellschaftspolitische Anregungen zusammenliefen.

Ab 1912 übernahm der Philosoph Eberhard Grisebach (1880-1945)²⁴⁹ die Geschäftsleitung des *Kunstvereins*. Sein Wirken als „Kunstfreund“²⁵⁰ und Vermittler, als ein vielfältig an den geistigen und künstlerischen Strömungen der Moderne Teilnehmender zwischen 1912 und 1920 bildete die Grundlage zur Entwicklung des *Jenaer Kunstvereins* als „moderner“ Kunstverein in der Weimarer Republik. Neben seinem Studium der Architektur 1900 bis 1904 u. a. bei Theodor Fischer (Erbauer der Universität Jena) hatte er kunstgeschichtliche Vorlesungen von Heinrich Wölfflin in Berlin besucht. Bedingt durch seine Tuberkuloseerkrankung hatte er sich in den folgenden Jahren zur Kur in Davos aufgehalten (1904-1909) und hier begonnen, sich im Eigenstudium der Philosophie zu widmen. In dieser Zeit war auch seine Freundschaft zu Ferdinand Hodler entstanden; Grisebach begann moderne Malerei zu sammeln und knüpfte Kontakte zu Künstlern wie Cuno Amiet und Giovanni Giacometti. Auf Empfehlung von Hodler, der gerade sein Wandbild für die Universität geschaffen hatte, nahm er ab 1909 sein Studium der Philosophie bei Professor Rudolf Eucken in Jena auf²⁵¹, welches er 1912 mit einer Dissertation zum Thema „Kultur als Formbildung“ und 1913 mit seiner Habilitationsschrift über „Die kulturphilosophische Arbeit der Gegenwart“ abschloss, der eine Tätigkeit als Dozent der Philosophie an der Universität Jena folgte.²⁵²

247 Aus dem Stiftungsstatut, S. 281, zit. n.: Rolf Walter, «Die Ressource ‚Wissen‘ und ihre Nutzung. Ernst Abbe und der Jenaer Aufschwung um 1900», in: Klaus-M. Kodalle (Hg.), *Angst vor der Moderne: Philosophische Antworten auf Krisenerfahrungen. Der Mikrokosmos Jena 1900-1940*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000, S. 11-23, hier: 20

248 Die Förderung der Universität überstieg in diesen Jahren sogar die staatlichen Gelder.

249 Eberhard Grisebach (1880-1945), zu dieser Zeit Privatdozent für Philosophie an der Universität Jena sowie Schrift/Geschäftsführer des *Jenaer Kunstvereins* von 04.05.1912-20.12.1921

250 So bezeichnete er selbst wiederholt seine Stellung zur Kunst (s. hierzu: GRIEBACH, E. 2014 (1917), S. 7 ff.)

251 Lucius Grisebach, «Nachwort», in: GRIEBACH, E. 2014 (1917), S. 107-139, hier: S. 112

252 Zur Biographie von Eberhard Grisebach, s. GRIEBACH, LU. 2014 und Klaus-M. Kodalle, «Krise und

In einer der ersten Ausstellungen unter seiner Geschäftsleitung zeigte Grisebach die *Neue Künstler-Vereinigung München*, die durch einen Vortrag von Botho Graef unter Anwesenheit von Adolf Erbslöh eingeführt wurde und bewusst die Öffentlichkeit zu einer Auseinandersetzung mit der „befremden[den]“ neuen Kunst anzuregen suchte.²⁵³

Vorangegangen war dieser dritten und letzten Wanderausstellung der bereits in Auflösung begriffenen Künstlergruppe ein Besuch Grisebachs bei Kandinsky in München, von dem er an seine Schwiegermutter Helene Spengler berichtet, dass dessen Buch „Das Geistige in der Kunst“ „viel Gutes enthält“ und, dass „Kandinsky die seltsamsten Abstraktionen sehr fein in der Farbe [malt]“, um abschließend über seine Begegnung mit den jüngsten Kunst-Strömungen in München zu schreiben: „Es gehen ganz neue Dinge in der Kunst vor, von denen ich noch keine Ahnung hatte. Ich komme mir ganz altmodisch und zurück vor [...]“.²⁵⁴

Von Grisebachs intensiver Kenntnis von und überregionaler Vernetzung mit der modernen Kunst, die er folgenreich in das Programm des *Kunstvereins* einbrachte, zeugen des weiteren die Erwähnungen seines Besuches der Kölner *Sonderbund*-Ausstellung 1912²⁵⁵ sowie der in diesem Kontext erfolgte Besuch von August Macke in Bonn, aus welchem sich eine für Macke sehr erfolgreiche Doppelausstellung mit Cuno Amiet im *Jenaer Kunstverein* ergab.²⁵⁶ Der rheinische Maler entwarf zudem in diesem Jahr das Signet für den *Jenaer Kunstverein*, einen fliegenden Kranich, als erstes Bild für die Sammlung erwarb der Verein jedoch ein Werk von Cuno Amiet.²⁵⁷

Unter Grisebachs Geschäftsleitung entstand ab 1912 aus zahlreichen Schenkungen und

Kritik. Eberhard Grisebachs nach-metaphysische Ethik, I. Notizen zur Biographie», in: Eberhard Grisebach, *Gegenwart. Eine kritische Ethik*, hrsg. u. eingeleitet von Klaus-M. Kodalle, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005 (1928), S. 7-11

253 *NKVM* mit Werken von Wladimir von Bechtejew, Pierre Girieud, Erma Barrera-Bossi, Marianne von Werefkin, Alexander Mogilewsky, Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Alexej von Jawlensky, Kunstverein Jena, 16.–30. Juni 1912. An dem in einer Pressemeldung veräußerten Hinweis, dass „der Ernst dieser in mannigfaltiger Form auftretenden Richtungen eine eingehende Beschäftigung mit diesen Gruppen verlang[e]“ lässt sich u. a. ablesen, wie man in Jena, im Unterschied zu anderen Städten, in welchen die Künstlergruppe und ihre Mitglieder in dieser Zeit ausstellten, die Öffentlichkeit zu einer aktiven Teilhabe an der modernen Kunst aufforderte. (O. A., «Kunstverein», in: *Jenaer Volksblatt*, 12.06.1912, repr. in: Erik Stephan (Hg.), *Kandinsky. Punkt und Linie zu Fläche, Ausst.-Kat.*, Städtische Museen Jena, Jena, 2009, S. 226)

254 Schreiben E. Grisebach – H. Spengler, 23.03.1912, in: GRIEBACH, LO. 1962, S. 22

255 Schreiben E. Grisebach – H. Spengler, 24.06.1912, 05.07.1912 u. Eberhard Grisebach – Edvard Munch, 05.07.1912, in: GRIEBACH, LO. 1962, S. 23-25

256 Cuno Amiet, August Macke, *Jenaer Kunstverein*, 7.07.-18.08.1912 mit einem Einführungsvortrag von Eberhard Grisebach (07.07.1912) sowie einem Vortrag von Eckart von Sydow: „Moderne Strömungen in der Malerei“ (13.08.1912). Macke berichtete an Franz Marc wie folgt: „Übrigens habe ich Dr. Grisebach gesagt, Du würdest sicher bei ihm ausstellen im Winter. Es ist Dir doch recht. Jena, Kunstverein. Ich habe in acht Tagen dort acht Sachen verkauft, so dass man vor Kunstbegeisterung dort eine moderne Galerie gründete.“ (Schreiben, 23.07.1912, in: August Macke, Franz Marc, August Macke, Franz Marc: *Briefwechsel*, DuMont, Köln, 1964, S. 135-137)

257 Maria Schmid, «Die Geschichte der Jenaer Kunstvereinsammlung», in: *Jenaer Kunstverein, Städt. Museen Jena, Kulturstiftung Jena* (Hg.), *Rausch und Ernüchterung. Die Bildersammlung des Jenaer Kunstvereins – Schicksal einer Sammlung der Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Dr. Bussert & Stadel, Jena/Quedlinburg, 2008, S. 9-50, hier: S. 13

vereinzelten Ankäufen eine „moderne Galerie des Kunstvereins“.²⁵⁸ Den Plan, dass der „Verein für die Entwicklung der Kunst wirklich bezeichnende Werke“ erwerben solle, hatte Botho Graef bereits anlässlich einer Ausstellung der *Neuen Sezession* Berlin im Juli 1911 angekündigt. 1914 wurde die Sammlung erstmals in den neubezogenen Räumen präsentiert. Als Botho Graef 1917 starb, übernahm Grisebach in doppelter Hinsicht dessen Erbe, zumal E. L. Kirchner zu „Ehren und Andenken“ an seinen verstorbenen Freund 1917 dem *Kunstverein* 260 seiner Druckgraphiken stiftete.²⁵⁹

Im August-Heft 1919 des Kunstblatts von Paul Westheim wurde die Sammlung als einzige nicht-staatliche oder -städtische vorgestellt, welche den Anspruch verfolgte, „einen Überblick zu geben über den gegenwärtigen Bestand der wichtigsten deutschen Museen an neuester Kunst des In- und Auslandes, der Kunst etwa, die man gemeinhin als ‚nachimpressionistisch‘ zu bezeichnen pflegt“.²⁶⁰ Wie bereits in Kap. 2.1.2 erwähnt wurde, hatte Edwin Redslob 1918 die Jenaer Sammlung neben der Sammlung der *FDK*²⁶¹ als eine der bedeutendsten Sammlungen zeitgenössischer Kunst in Deutschland herausgestellt und als Beispiel des Beginns einer „Periode örtlicher Arbeit“ für moderne Kunst angeführt. Entsprechend beschrieb Grisebach 1917 die Situation der modernen Kunst in Deutschland in seiner dezidiert aus der Perspektive des teilnehmenden Kunstfreundes²⁶² verfassten Kirchner-Monographie:

„Die künstlerische Kultur entwickelt sich heute nicht mehr übersichtlich innerhalb einer Stadtmauer [...]. Die Bürger und Künstler der neuen Kulturstadt sind heute an allen Orten verstreut. Sie erkennen sich an ihrer Lebendigkeit, wie an einem geheimen Zeichen auf ihrer Stirn. In einem geheimen Bund schließen sie sich durch das gemeinsame Streben nach echtem Lebensgefühl zusammen.“²⁶³

Demgegenüber hielt er jedoch ebenda als grundlegendes Merkmal der modernen Kunst in

258 So betitelte Grisebach sein Vorhaben in einem Brief an Edvard Munch (Schreiben E. Grisebach – E. Munch, 05.07.1912, in: GRISEBACH, LO. 1962, S. 24-25). Zur Sammlung des *Jenaer Kunstvereins*, s.: Volker Wahl, «Verzeichnis des Sammlungsbestands zwischen 1913 und 1933», in: Ders. 1988, S. 293-297; SCHMID, M. 2008

259 S. hierzu: Kunstverein Jena, «Inventar des Kunstvereins Jena am 1. Januar 1929», in: AK JENA 2008, S. 101-115; Günther Gercken, «Die Botho-Graef-Stiftung. Denkmal und Selbstdarstellung», in: AK JENA 2008, S. 45-50; Cornelius Steckner, «Crodol und Kirchner. Dokumentation zur Inventarisierung der Botho Graef Gedächtnis-Stiftung des Jenaer Kunstvereins durch Charles Crodol, wohl 1919/1920», 2010, verfügbar über: URL, <<https://sites.google.com/site/charlescrodol/home/crodol-und-kirchner>> [24.02.2014]

260 «Die ‚Kunst der Lebenden‘ in den Deutschen Museen [Berlin, Bremen, Dresden, Elberfeld, Erfurt, Essen, Frankfurt, Hagen, Halle, Hamburg, Jena, Köln, Magdeburg, Mannheim, München, Stettin]», in: Das Kunstblatt, Jg. 3, H. 7 & H. 8, (Juli/August) 1919, S. 213-221 & S. 235-239, im Folgenden: KUNST DER LEBENDEN 1919

261 S. Kap. 3.1.2.2

262 Grisebach erklärte und reflektierte seine Rolle und sein Selbstverständnis als Kunstfreund im Unterschied zum Kunsthistoriker in einem der Monographie vorangestellten Text (GRISEBACH, E. 2014 (1917), S. 7-9) und behandelte die Problematik der Kunstphilosophie im Unterschied zum teilnehmenden Betrachten (Künstler und Kunstfreund) 1921 in der Einführung einer Vorlesung in der Universität Jena zum Thema „Grundfragen der Ästhetik“ (letzte Vorlesung einer Reihe von Vorlesungen unter diesem Titel im Rahmen seines Lehrauftrags an der Universität Jena, Wintersemester 1920/21, UZH, UAZ, NL Eberhard Grisebach, B 8.1, handschriftl. Notizen, Bl. 1, mit freundlicher Übermittlung durch Inge Moser, UAZ)

263 GRISEBACH, E. 2014 (1917), S. 26

Deutschland fest: Es gäbe keine „Einheit der Gestaltung des Lebens durch die Kunst“²⁶⁴,
zumal auch „die ganze Stellung der Kunst in der Totalität des Lebens [...] ungeklärt
[erscheint]“.²⁶⁵ Die vergangenen Programme und Experimente der Reform hätten in
dieser Hinsicht letztlich nichts gebracht. Die „Einheitlichkeit, d. h. der Stil der Künste
[könne] nur auf einem gemeinsamen ursprünglichen Lebensboden ungewollt gedeihen“²⁶⁶
– sich also nicht in Form einer „abgesonderten“, programmatischen Forderung
herausbilden. Hierin scheint Eberhard Grisebachs kritische Deutung der Moderne, welche
er auch im Laufe der zwanziger Jahre in einer „kritischen Philosophie“ entwickelte²⁶⁷,
schon begründet zu sein. Wie er in seinem 1941 in Zürich gehaltenen Vortrag über „Das
Moderne in der Kunst“ rückblickend festhalten sollte, hatte sich mit der Entwicklung der
modernen Kunst eine „Ausbürgerung der Kunst“²⁶⁸ vollzogen.

Als Geschäftsleiter des *Kunstvereins* ab 1912 wirkte Grisebach in verschiedene
Richtungen. Zum einen stand die Zeit ab 1914 im Zeichen des Aufbaus einer modernen
Sammlung, mit der die Überlegungen zum institutionellen Ausbau des *Kunstvereins* zu
einem „Volkskunsthause“ einhergingen, aber auch im Zeichen einer intensiven
Auseinandersetzung mit dem Werk von E. L. Kirchner und des Austauschs mit dem
Künstler, insbesondere 1916/1917 und nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit neuen
Strömungen der modernen Kunst, welche ab 1916 maßgeblich mit dem jungen Maler und
Kunsthistoriker Walter Dexel²⁶⁹ in den *Kunstverein* drangen. Auf Anraten seines
Doktorvaters Botho Graef war Dexel insbesondere mit der Aufgabe betraut worden, den
Nachdruck der Graphiken Kirchners, der aufgrund seiner Tuberkulose in Sanatorien im
Taunus und in Davos verweilen musste, vorzunehmen²⁷⁰, nachdem er bereits im Oktober
1916 geholfen hatte, eine Ausstellung der Holzschnitte Kirchners im *Kunstverein* zu
organisieren. Gemeinsam hängten Grisebach und Dexel im Frühjahr 1917 die zweite
Einzelausstellung E. L. Kirchners²⁷¹ im *Jenaer Kunstverein*.²⁷² Grisebach hatte die Werke

264 Ebd., S. 22

265 Ebd., S. 23

266 Ebd.

267 S. hierzu: Ulrich Wehner, Pädagogik im Kontext der Existenzphilosophie. Eine systematische Untersuchung im Anschluss an Eberhard Grisebach, Otto Friedrich Bollnow und Theodor Ballauff, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002, S. 38 ff.

268 Eberhard Grisebach, Das Moderne in der Kunst, Vortrag gehalten am 15.01.1941 in der Hochschulgruppe für zeitgenössische Kunst Zürich, Gesellschaft zur Förderung kulturellen Lebens, Zürich, 1941, S. 36

269 Walter Dexel, freier Maler, Gebrauchsgraphiker, promovierter Kunsthistoriker, Studium bei Heinrich Wölfflin und Fritz Burger; kommt 1915 aus München nach Jena; Promotion bei Botho Graef

270 Am 1.12.1916 schlug Graef Grisebach vor, dass „Dexel ‚als geeignete Person‘ von den vorliegenden Druckstöcken Kirchners Abzüge machen könnte, die vom Kunstverein zur finanziellen Sicherung des Künstlers zu vertreiben wären. (Schreiben B. Graef – E. Grisebach, 01.12.1916, in: GRIEBACH, LO. 1962, S. 56)

271 Die erste Einzelausstellung Ernst Ludwig Kirchners im *Jenaer Kunstverein* fand vom 15. Februar bis 8. März 1914 statt. Sie begründete die enge, nun folgende Verbindung zwischen Kirchner und dem *Jenaer Kunstverein*, ist aber Lucius Grisebach zufolge im Rahmen einer Reihe von 1913 veranstalteten Einzelausstellungen der „Brücke“-Künstler Emil Nolde und Erich Heckel zu betrachten (GRIEBACH, LU. 2014, S. 115 f.)

272 Schreiben E. Grisebach – H. Spengler, 08.03.1917, in: GRIEBACH, LO. 1962, S. 63

für die Ausstellung beim Künstler in Berlin ausgewählt²⁷³; gezeigt wurden Malerei sowie zwei große Holzplastiken Kirchners, die mit ostasiatischer Plastik, Malerei und Graphik aus dem Ethnographischen Museum der Universität Jena konfrontiert wurden. Diese Konzeption kam der Literatur zufolge von Dixel²⁷⁴, kann aber nach Ansicht d. Verf. genauso gut durch Grisebach gekommen sein. Hatte man hier mit dieser von Kirchner selbst bereits praktizierten Zusammenstellung eine vom Künstler angeregte Konzeption übertragen und wird hier auch Grisebachs besondere Auffassung von Kirchners Werk ersichtlich, mit welcher die „Ausstellungsleitung“ des *Jenaer Kunstvereins* nach Auffassung des mit Kirchner befreundeten Dichters Carl Theodor Bluth eine „pädagogische Interpretation [des] Neuen“ lieferte und mit dem „Hinweis auf kulturelle Epochen der verschiedensten Länder und der verschiedensten Zeiten dem Publikum klar zu machen suchte: dies, was wir hier sehen, ist weder willkürlich, weder ‚Mache‘, noch ist es neu“?²⁷⁵

In einer abschließenden Sommerausstellung stellte Grisebach 1920 die modernen Werke der Sammlung wiederum mit afrikanischer Plastik zusammen. Der am Aufbau beteiligte und mit einem Holzschnitt vertretene Charles Crodel (1894-1973) zeichnete in sein Tagebuch eine „Tanzmaske aus Neuguinea [, die für die Ausstellung] irgendwo aufgetrieben“ wurde.²⁷⁶ In seiner im Winter 1917/18 verfassten Kirchner-Monographie warnte Grisebach allerdings davor, die Holzplastiken Kirchners als „primitive Nachahmungen einer Negerkunst abzutun“²⁷⁷, stellte damit also die Differenz heraus und erteilte einer rein formalen Annäherung eine Absage.

Ob die Konzeption der Kirchner-Ausstellung wesentlich auf eine Idee Dexels zurückging, wie Ruth Wöbkemeier vorsichtig spekuliert²⁷⁸, erscheint fragwürdig. Aus der intensiven Beschäftigung Dexels mit dem Werk von E. L. Kirchner gleich zu Beginn seines Wirkens im *Kunstverein* formuliert Wöbkemeier in einer vergleichenden Analyse mit der parallel verlaufenden Entwicklung von Dexels Werk²⁷⁹ den „Standpunkt der Differenz“, welchen

273 GRISEBACH, LU. 2014, S. 122

274 S. WAHL 1988, S. 46-47, entsprechend: Ruth Wöbkemeier, «Das Werk Dexels in seiner Zeit. Diskursprobleme und Bildstrategien der Avantgarde zwischen 1912 und 1930», in: Dies., *Kunstverein in Bremen* (Hg.), Walter Dixel (1890-1973), *Werkverzeichnis. Gemälde, Hinterglasbilder, Gouachen, Aquarelle, Collagen, Ölstudien, Entwürfe zu Bühnenbildern*, Edition Braus, Heidelberg, 1995, S. 17-72, hier: S. 38

275 Theodor Bluth, «Ausstellung im Jenenser Kunstverein.», *Jenaer Zeitung*, 02.03.1917, repr.: Erik Stephan (Hg.), *Sammlung Martha und Paul Rauer. Die Künstler der Brücke in Jena*, Ausst.-Kat., Städtische Museen Jena, Jena, 2005, S. 147-148, hier: S. 147

276 Charles Crodel, Eintrag des 12.06.1920, DKA, NL Charles Crodel, I, B, Tagebuch I, Tagebuch von 08.11.1918 bis 14.08.1922, im Folgenden: CRODEL, Tb. I

277 GRISEBACH, E. 2014 (1917), S. 39

278 WÖBKEMEIER 1995, S. 38

279 „Gerade im Vergleich mit Kirchners Kunst wird Dexels radikale Thematisierung der Bildlinien und dabei eine ganz andere Bildintention deutlich. Es geht ihm um Abstraktion des Sujets der angestrebten Flächengewinnung wegen – eine Intention die Kirchners Malerei diametral entgegensteht.“ (WÖBKEMEIER 1995, S. 39)

er auch durch sein Ausstellungsprogramm ab 1918 verstärkt vermitteln würde.²⁸⁰ Zugang zu und Auseinandersetzung mit der modernen Kunst hatte Walter Dexel jedoch maßgeblich während seines Studium der Kunstgeschichte bei Fritz Burger in München in den Jahren 1911 bis 1914 erhalten. Dieser versuchte mit großer Resonanz in seinen kunsthistorischen Praktika die Studenten in einem „Brückenschlag zwischen theoretischer Kunstbeschäftigung und künstlerischer Praxis“²⁸¹ an die moderne Kunst heranzuführen. Als Dexel nach Jena kam, hatte er sich autodidaktisch als Maler und, zumal als Unterrichtsassistent Burgers, kunstwissenschaftlich intensiv mit der modernen Kunst auseinandergesetzt. Dies sollte er in der mit einem eigenständigen Diskurs versetzten Neuherausgabe von Fritz Burgers Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart „Cezanne und Hodler“ von 1913²⁸² parallel zu seiner Assistenz im *Kunstverein* fortsetzen. Wesentliche Impulse erfuhr der Künstler, Kunsthistoriker und angehender Ausstellungsmacher in dieser Zeit zudem durch seine grundlegenden Kontakte zum *Sturm* und seinen intensiven Austausch mit dem Kunsthistoriker Herbert Kühn.

3.1.1.2 These eines Dialogs der Krisis

Am 13.06.1920 hielt der Philosoph Eberhard Grisebach²⁸³ den Vortrag „Die Krisis der modernen Malerei“ im Volkshaus Jena (Abb. 1, 2).²⁸⁴ Obwohl ein Manuskript dieses innerhalb der vereinsinternen Debatte um die moderne Kunst bedeutenden Vortrags bisher nicht aufgetaucht ist²⁸⁵, wird hier der Versuch unternommen, die Feststellung einer „Krisis in der modernen Malerei“ des seit 1912 leitend im *Jenaer Kunstverein* tätigen

280 Ruth Wöbkemeier zufolge setzte sie die Kontroverse um Dexels Ausstellungsprogramm bereits Anfang 1919 bei der ersten Ausstellung von Werken Campendonks und Klees an. (WÖBKEMEIER 1995, S. 47-50)

281 Walter Vitt zeigt Verbindungen zwischen Burgers Malerei im futuristischen Stil und Dexels früher Malerei um 1914 auf. (Walter Vitt, «Hommage à Dexel (Einleitung)», in: Ders. (Hg.) 1980, S. 7-14, hier: S. 8)

282 1917 und 1918 erschienen sich unterscheidende Neuauflagen, bearbeitet und ergänzt durch Walter Dexel, letztere in unveränderter 4. Auflage im Jahr 1920. (S. Walter Dexel, «Vorwort des Herausgebers», in: Fritz Burger, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, Delphin, München, 1920 (1913), o. S.)

283 Eberhard Grisebach, bewirkte als langjähriger Schrift/Geschäftsführer des *Jenaer Kunstvereins* (04.05.1912-20.12.1921) insbesondere den Aufbau der Sammlung sowie auch den institutionellen Ausbau des Kunstvereins zwischen 1912 und 1920. (WAHL 1988, S. 258)

284 O. A., «[Annonce Jenaer Kunstverein]», O. A., «[Pressemitteilung Jenaer Kunstverein]», jew. in: Jenaische Zeitung, 12.06.1920; O. A., «[Annonce Jenaer Kunstverein]», in: Jenaer Volksblatt, 12.06.1920

285 Über die Ankündigungen in der Lokalpresse hinaus wurde nach Kenntnis d. Verf. der Vortrag wie auch die Ausstellung nicht in der Lokalpresse rezensiert. Zumal der Vortrag auch im Gesamtverzeichnis von veröffentlichten und unveröffentlichten Schriften Eberhard Grisebachs nicht auftaucht (Privatnachlass in Familienbesitz, mit freundlicher Auskunft durch Lucius Grisebach, August 2014), gibt es letztlich keinen Beweis, dass Eberhard Grisebach den Vortrag gehalten hat. Auch Charles Crodel erwähnt in seinem Tagebuch lediglich die Ausstellungseröffnung (CRODEL, Tb. I, 13.06.1920). Dennoch wird der Vortrag vielfach in der Literatur erwähnt und kommentiert. (WAHL 1988, S. 42; WÖBKEMEIER 1995, S. 50) Die Kunsthistorikerin Maria Schmid, die neben Volker Wahl am intensivsten zur Geschichte des Kunstvereins Jena geforscht und publiziert hat, bestätigte der Autorin, dass das Vortragsmanuskript bisher nicht aufgetaucht sei. (Maria Schmid, Gespräch mit d. Verf., Jena, 23.05.2013)

Eberhard Grisebach mit Hilfe anderer Quellen nachzuvollziehen.²⁸⁶ Der Vortrag diente als Einführung einer von Grisebach gemeinsam mit dem Charles Crodel²⁸⁷ eingerichteten „Sommerausstellung“, u. a. mit Werken aus der Sammlung des *Kunstvereins* im Oberlichtsaal des Volkshauses. Von Juni bis September wurden hier Werke von Cuno Amiet, Heinrich Campendonk, Erich Heckel, Alexander Kanoldt, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Kuithan, Ferdinand Hodler, Hermann Huber, Franz Marc, Edvard Munch, Emil Nolde u. a. gezeigt.²⁸⁸ Diese Präsentation ließe sich als Grisebachs Bestandsaufnahme seiner jahrelangen Auseinandersetzung mit der modernen Kunst deuten, in welcher nicht eine bestimmte Richtung, sondern die Vielgestaltigkeit der einzelnen Positionen im Vordergrund stand. Die „Sommerausstellung“ wird in einer der überlieferten Anzeigen mit dem mangels weiterer Quellen zwar schwer zu deutenden Titel „Hoffnung“ angekündigt; dennoch könnte man diesen Titel so verstehen, dass für Grisebach die Entwicklung der modernen Kunst immer mehr Fragen aufwarf, als dass sie Antworten gab.

Parallel hierzu präsentierte der junge Ausstellungsleiter Walter Dexel in den Räumen des *Kunstvereins*²⁸⁹ im Anschluss an eine Ausstellung von Entwürfen Jenaer Architekten aus dem Wettbewerb für eine Siedlung am Magdelstieg eine lange vorbereitete, umfassende Überblicksausstellung des Schaffens von Paul Klee (1879-1940) im Juli/August 1920.²⁹⁰ Diese Ausstellung war eine Teilübernahme der großen Klee-Retrospektive, welche von Mai bis Juni in der Galerie Neue Kunst Hans Goltz gezeigt worden war. Die Veröffentlichung von gleich drei kunstwissenschaftlichen Monographien zwischen 1920 und 1921 parallel zu zahlreichen Einzelausstellungen Paul Klees, die um 1920 in Galerien und „modernen“ Kunstvereinen gezeigt wurden, vermitteln den Eindruck, dass in in

286 Eberhard Grisebach, «Zur Ausstellung der Botho-Graef-Stiftung», in: *Jenaische Zeitung*, 14.02.1920, o. S.; Grisebachs Auseinandersetzung mit der modernen Kunst in seinen philosophischen Schriften wird im Laufe dieses Kapitels erörtert.

287 Charles Crodel (1894-1973) hatte sich 1918 in Jena niedergelassen und war im Mai 1920 gemeinsam mit seinem Lehrer Herbert Koch, Professor der Archäologie in Jena, in den Vorstand des *Kunstvereins* eingetreten. Bereits in den Jahren zuvor hatte Crodel aktiv am Geschehen des *Kunstvereins* teilgenommen.

288 O. A. 1920b: „Jena, 12. Juni. Der Kunstverein eröffnet am Sonntag, den 13. Juni, um 11 Uhr mittags, in dem Oberlichtsaal des Volkshauses eine Sommerausstellung. Einleitend wird Herr Dr. Grisebach über das Thema „Die Krisis der modernen Malerei“ sprechen. Der Besuch der Ausstellung, in der Werke von Amiet, Campendonk, Heckel, Kanoldt, Kirchner, Kuithan, Hodler, Huber, Marc, Munch, Nolde u. a. gezeigt werden, wird warm empfohlen.“ Eine Anzeige erschien ebd.. Im „Jenaer Volksblatt“ erschien ebenfalls eine Anzeige unter Nennung des Ausstellungstitels „Hoffnung“. (O. A. 1920c, Nr. 2)

289 Nachdem der *Jenaer Kunstverein* seinen Sitz ab Gründung 1903 bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges im Oberlichtsaal des Volkshauses der Carl-Zeiss-Stiftung hatte, wurde bis 1922 nach einer kurzen Zwischenstation im Graphischen Kabinett in der Frommann'schen Hof-, Buch- und Kunsthandlung die von Redslob erwähnte Mietwohnung in der Kaiser-Wilhelm-Str. 13/heute August-Bebel-Str. 13 (Eröffnung: 12.07.1914) als Ausstellungslokal genutzt.

290 Das Ausstellungsverzeichnis listet 95 Werke aus den Jahren 1903 bis 1920, darunter 10 Gemälde, 50 Aquarelle, 20 Zeichnungen, 11 Radierungen und 2 Lithographien (Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv KuSa I/15, repr. in: KAIN/MEISTER/VERSPÖHL 1999, S. 129-130, im Folgenden: KLEE-VERZ. JENA 1920) Klee lehrte ab 1920 und bis 1931 als Meister am Bauhaus in Weimar, später in Dessau.

dieser Zeit anhand der Entwicklung von Klees Schaffen beispielhaft der „letzte Weg“ zur neuen Kunst aufgezeigt wurde.

3.1.1.2.1 Deutungen der „Neuen“ Kunst: Paul Klee, Johannes Molzahn, Fritz Stuckenberg und Heinrich Campendonk

Walter Dexel, der Klee im Zusammenhang der großen Klee-Ausstellung als eines „der größten und seltsamerweise auch umstrittensten Genies unserer Tage“²⁹¹ bezeichnete, wollte dem Jenaer Publikum insbesondere „die vielgestaltigen Werke der letzten Jahre, welche Paul Klee in den Brennpunkt der Freunde neuer Kunst gerückt haben“ auch mithilfe von „Aufsätzen, die im Kunstverein ausliegen“ näher bringen.²⁹² So zeigte Dexel, wie der Beschreibung in einer Ausstellungskritik²⁹³ zu entnehmen ist, Werke aus den Jahren 1919 bis 1920 auf der „Hauptwand des Raumes“, darunter die Malereien „Gockel und Grenadier“, 1919/235 (Abb. 3)²⁹⁴, „Halle C, Eingang R 2“, 1920/29 (Abb. 4)²⁹⁵ und „Rosengarten“, 1920/44 (Abb. 5)²⁹⁶. In großer Dichte wurden hier herausragende Werke aus Klees 1919 beginnender Auseinandersetzung mit der Ölmalerei präsentiert, in welcher er neue und von seinen Aquarellen zu unterscheidende Kompositionsprinzipien entwickelte.²⁹⁷ Gegenüber den vom Ausstellungsrezensenten bevorzugten „ganz abstrakten Bilder[n]“, womit er sich wohl auf Klees Entwicklung abstrakter Bildformen um 1914 bezog²⁹⁸, zeigt sich in den von Dexel als „vielgestaltig“ hervorgehobenen und prominent präsentierten Werken der letzten Jahre eine Bildsprache, die architektonische und organische Elemente stärker und durch eine dritte Instanz der abstrakten Gliederung verbindet, was insbesondere in der Malerei „Rosengarten“ im rhythmischen Skandieren der auf Kreise oder Noten reduzierten Rosenköpfe oder im Einsatz von Buchstaben und Ziffern in „Halle C. Eingang R2“ verwirklicht erscheint. Vielleicht auf die Fragen-Stutzigkeit des zeitgenössischen Publikums gegenüber dieser neuen Radikalität der Bildschöpfung ging der Kunstpädagoge Christoph Natter (1880-1941)²⁹⁹ in seinem

291 D. [Walter Dexel], «Kunstverein Jena», in: *Jenaische Zeitung*, 26.01.1920, repr. in: KAIN/MEISTER/VERSPOHL 1999, S. 124-125

292 O. A. [Walter Dexel], «Jena», in: *Jenaische Zeitung*, 24.07.1920, repr. in: KAIN/MEISTER/VERSPOHL 1999, S. 130

293 O. A., «In der Kaiser-Wilhelm Straße stellt der Kunstverein Arbeiten der letzten 18 Jahre Paul Klees aus», in: *Volkszeitung für Sachsen-Weimar-Eisenach*, Beilage zu Nr. 173, 27.07.1920, repr. in: KAIN/MEISTER/VERSPOHL 1999, S. 130-131

294 KLEE-VERZ. JENA 1920, Nr. 4

295 Ebd., Nr. 9

296 Ebd., Nr. 10

297 Das Werk „Gockel und Grenadier“ ist Christian Rümelin zufolge durch seine aus den technischen Mitteln der Ölmalerei entwickelten stärkeren Zergliederung der Bildelemente ein Schlüsselwerk Klees im Jahr 1919. (Christian Rümelin, Paul Klee. Leben und Werk, München, Beck, 2004, S. 43 f.)

298 Die Äußerung des Kritikers: „Am besten gefallen seine ganz abstrakten Bilder, die farbig wunderschön komponiert sind und in ruhiger Musik klingen“ (O. A. 1999 (1920)a) könnte sich demnach auf die in Nordafrika entstandenen Werke beziehen, die den Grundstock zu seinen ab 1923 geschaffenen Quadratbildern legten.

299 Christoph Natter (1880-1941), Kunstpädagoge, Maler und Bildhauer, präsentierte anknüpfend an seine kunsterzieherische Arbeit innerhalb der *Volkshochschule Jena* ab 1922 in Zusammenarbeit mit Walter Dexel kunstpädagogische Ausstellungen und Vorträge im *Jenaer Kunstverein*, so v. a. durch die Ausstellung „Neue Wege der Kunsterziehung“ (05.03.-26.03.1922) eingeführt durch Natters Vortrag „Die psychologischen Grundlagen der Kunsterziehung“ (12./19.03.1922); als seine bekannteste Schrift gilt „Künstlerische Erziehung aus eigengesetzlicher Kraft“ (Gotha, 1924). (Vgl.: Bettina Irina Reimers,

ausführlichen in der Lokalpresse veröffentlichten Vortrag zur Ausstellung ein:

„Früher sagte man auch nur von hervorragenden Bildern: ‚das ist ein wahrhaft schönes Gemälde‘ oder ‚das ist ein in Wahrheit von den Musen ergriffener Künstler‘. Aber vor den heutigen Bildern der neuesten Stile kann man nicht genießend stille sein. Sie stehen vor uns wie Gebilde aus einer anderen Welt und glotzen uns an bisweilen unheimlich grotesk und dämonisch. – Es drängt uns sich mit ihnen auseinanderzusetzen so oder so. Nämlich den Bildern, oder uns selbst gerecht zu werden.“³⁰⁰

Natter beschrieb im Verlauf seines Vortrages die Alleinstellung des modernen Künstlers, der losgelöst von der Tradition, in diesem noch offenen Moment der Zukunft, „Produkte einer Kunst hervorbringt, die unbefruchtet vom ewigen Geiste wie im Hohlspiegel den tollen Wirbel einer losgebundenen Phantasie wiedergibt“ und erklärte diesen unbefruchteten Zustand als „prinzipielle Schranke, die dem Künstler Paul Klee auferlegt“ sei.³⁰¹ Im Umkreis des *Kunstvereins* und Walter Dexels lassen sich jedoch auch radikalere, kunstphilosophische Stellungnahmen zum Werk Klees ausmachen. In seiner Debutausstellung als Ausstellungsleiter des *Jenaer Kunstvereins* im Januar 1918 hatte Dixel bereits Werke von Paul Klee in einer Doppelausstellung mit Albert Bloch (1882-1961)³⁰² präsentiert. Die Werke Blochs waren vermutlich von Dixel über den Künstler direkt aus München beschafft worden, die Werke Klees kamen ebenfalls aus München über die Galerie Neue Kunst Hans Goltz in München.³⁰³ In Ihrer Gegenüberstellung knüpfte die Präsentation jedoch an eine Doppelausstellung von Malereien Blochs und Klees in der Galerie *Der Sturm* in Berlin im März 1916.³⁰⁴ Eingeführt wurde diese Ausstellung durch einen Vortrag des mit Dixel in engem Austausch stehenden Kunsthistorikers Herbert Kühn (1885-1980).³⁰⁵ In seiner Rezension bezeichnete er die Werke von Paul Klee und Albert Bloch – entsprechend den für ihn in der expressionistischen Dichtung greifbaren „stilpsychologischen“³⁰⁶ Aspekten: „Ganzheit,

Expressionismus und Volkshochschule. Begegnungen von Neuer Kunst und Erwachsenenbildung, in: NOWAK/SCHIERZ/ULBRICHT 1999, S. 210-216; Bettina Irina Reimers, Die Neue Richtung der Erwachsenenbildung in Thüringen 1919-1933, Diss., Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2000)

300 O. A. [Christoph Natter], «Vortrag im Kunstverein über Paul Klee (gehalten von Christoph Natter)», in: Jena'sche Zeitung, 03.08. & 04.08.1920, repr. in: KAIN/MEISTER/VERSPÖHL 1999, S. 131-134, hier: S. 131. Christoph Natter hielt den Vortrag am 01.08.1920 im *Kunstverein Jena*.

301 Ebd., S. 134

302 Der amerikanische Maler Albert Bloch (1882-1961) hatte sich 1908 in München niedergelassen und war Mitglied der Künstlergruppe *Der Blaue Reiter*. Ab 1912 war er mit seinen Werken regelmäßig in Ausstellungen der Galerie *Der Sturm* vertreten.

303 Wie aus dem Schreiben hervorgeht, hatte Dixel Bloch außerdem darum gebeten, die Auswahl der Werke Klees bei Goltz zu überwachen. (Schreiben A. Bloch (München) – W. Dixel, 15.11.1917, in: KAIN/MEISTER/VERSPÖHL 1999, S.100-101)

304 Galerie der Sturm, Albert Bloch, Paul Klee, Gemälde und Zeichnungen, März 1916, Neununddreissigste Ausstellung, Ständige Kunstaussstellung, Ausst.-Kat., Der Sturm, Berlin, 1916

305 Der Vortrag fand am 20.01.1918 statt. Herbert Kühn (1885-1980) hatte nach seinen Studien der Vorgeschichte in Berlin sowie der Physik in München, Philosophie, Kunst-, Religions- und Vorgeschichte in Jena studiert und dort 1918 bei Prof. Rudolf Eucken zum Thema „Die psychologischen Grundlagen des Stilwandels der modernen Kunst“ promoviert. Während Kühn ab 1921 insbesondere als Prähistoriker berühmt wurde, war er in der Zeit nach dem 1. Weltkrieg auch als Kunstkritiker u. a. für „Das Kunstblatt“ von Paul Westheim tätig.

306 Hier Cornelius Steckner folgend, der auf die strittige „Aktualisierung“ von Wilhelm Worringers Schrift

Echtheit, Notwendigkeit, Geschlossenheit, Rückgang auf das Ich“ – als herausragende Beispiele des „reinen Expressionismus“. ³⁰⁷ Ästhetisch betrachtet war für Kühn „das Aufgeben des Gegenständlichen [...] zwingend“. Dieses Kriterium erfüllte Kühn zufolge das ausgestellte Aquarell „Komposition“ (es handelt sich wohl um „Ohne Titel, 1914, 18“) nicht; es sei in seiner Art „ebenso zufällig, wie die Bilder des Impressionismus“; demgegenüber zeigten die Aquarelle „Tischgesellschaft“ (Aquarell 1914, 181) und „Blick aus dem Wald“ („Ausblick aus dem Wald“, 1914, 137) den „vollendeten Klee“. Kühn arbeitete zu diesem Zeitpunkt eine an Wilhelm Worringer angelehnte Stilpsychologie im Hinblick auf die moderne Kunst im Rahmen einer kunstphilosophischen Dissertation bei Rudolf Eucken an der Jenaer Universität aus, welche 1919 veröffentlicht wurde. ³⁰⁸ Hier ordnete er u. a. Blochs Werk dem „imaginativen Stilbegriff“ in Antithese zum „sensorischen Stilbegriff“ zu, welcher in seiner Stilpsychologie seit der primitiven Kunst empirisch nachzuweisen sei und nun in der modernen Kunst erneut Notwendigkeit erlange. ³⁰⁹ Kühn erwähnte Klee, welchen er in seiner Rezension als „vielleicht überhaupt den bedeutendsten der modernen lebenden Maler bezeichnet“, in seiner Dissertation jedoch nicht. Während Kühn die „Notwendigkeit der Abstraktion“ aus einer historisch bis in die Eiszeit zurückverweisenden empirisch vorgehenden Stilpsychologie behauptete, erklärte der Kunsthistoriker Paul Zahn die Abstraktion als die künstlerische Entsprechung der Mystik, einer Unterströmung des westeuropäischen Denkens ³¹⁰ in seiner im April 1920 erschienenen ersten Monographie von Paul Klee. Diese bot ein einflussreiches Deutungsinstrumentarium und lag dem Jenaer Publikum mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit vor; die genannten Malereien und viele der anderen Werke der Ausstellung sind hier abgebildet. Zahn nähert sich dem Phänomen Klee in seiner Monographie mit dem Untertitel „Leben/Werk/Geist“ zum Einen auf einer entwicklungsgeschichtlichen Ebene, die sich aus der subjektiv-intimen Erzählweise der chronologische Auszüge aus Klees Tagebüchern und aus einer klassischen

„Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie“ von 1907 durch Herbert Kühns bereits genannte Dissertation zu „Die psychologischen Grundlagen des Stilwandels der modernen Kunst“ hinweist (Cornelius Steckner, «Das Flächenproblem der Moderne. Worringers Lichtbildervortrag ‚Künstlerisches Sehen und Schauen mit besonderer Berücksichtigung der Plastik‘ und sein Porträt (1922)», in: Norberto Gramaccini, Johannes Rößler (Hg.), Hundert Jahre „Abstraktion und Einfühlung“. Konstellationen um Wilhelm Worringer, Wilhelm Fink Verlag, München/Paderborn, 2012, S. 181-196, hier: S. 187 f.)

307 H. K. [Herbert Kühn], «Kunstaussstellung», in: Jenaer Zeitung, 25.12.1917, repr. in: KAIN/MEISTER/VERSPÖHL 1999, S. 101

308 Herbert Kühn, Die psychologischen Grundlagen des Stilwandels der modernen Kunst, Inaugural-Diss. zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Jena, vorgelegt von Herbert Kühn aus Beelitz, 25.02.1918 [handschriftlich vermerkt], Halberstadt, 1919 (s. hierzu: KÜHN 1980, S. 53)

309 KÜHN 1919a, o. S.

310 Leopold Zahn, «Mystik und Abstraktion», in: Ders., Paul Klee: Leben – Werk – Geist, G. Kiepenheuer, Potsdam, 1920, S. 16-18

kunsthistorischen Maler-Biographie (Leben und Werk) zusammensetzt, zum Anderen auf einer kunsttheoretischen Ebene, welche zuerst einen philosophischen Überbau zu Klees Schaffen konstruiert (Mystik und Abstraktion) und dann hiervon ausgehend spezifische ästhetische Theorien anhand des Werks von Paul Klee und mit Blick auf die „neue Kunst“ im Allgemeinen entwickelt (Kosmisches Bilderbuch).

Mit folgender Gleichung konstruierte Zahn die abstrakte Kunst als künstlerische Parallele zur Mystik Laotzes und Meister Eckeharts:

„Daraus folgt aber 1. daß für den Mystiker das Individuelle (Gegenständliche) und seine Addition, d. i. die Mannigfaltigkeit der empirischen Wirklichkeit jeden höheren Wert einbüßt; 2. daß die Begrenzung des Individuellen, d. i. die Gestalt im Unbegrenzten untergeht. Daher muß der Mystik eine Kunst adäquat sein, die 1. auf die Darstellung des Individuellen und seiner Addition verzichtet, 2. ihren Inhalt nicht in die Begrenzung des Individuellen, d. h. in Gestalt hineinprojiziert. Diesen Forderungen entsprechen aber nur die Musik und die abstrakte Kunst. Hier wie dort vollzieht sich die künstlerische Realisation jenseits von Gegenstand und Gestalt.“

Für den geschäftsleitenden Philosophen Eberhard Grisebach musste diese Form der kunstphilosophischen Deutung der neuen Kunst ein Scheinkonstrukt darstellen. In seiner 1919 veröffentlichten Schrift „Wahrheit und Wirklichkeiten. Entwurf zu einem metaphysischen System“ hatte er sich philosophisch mit dem „Problem der Kunst“ auseinandergesetzt und war unter anderem zu einer, programmatische Utopien ausschließenden, Schlussfolgerung gekommen:

„Die Idee der Schönheit kann in der Urform nicht abstrakt anschaulich gemacht werden, da sie nur in der besonderen Realisierung wirklich ist. Als Idee unendlicher Gestaltungsmöglichkeiten ist sie kein absolutes Maß; sie fordert vielmehr die Differenzierung der Gestalten. Auch die absolute Schönheit kann in der ästhetischen Wirklichkeit nicht als Maß dienen. Denn die eine Welt, die der absoluten Schönheit entsprechen würde, ist ein Grenzfall, der das Wesentliche der künstlerischen Wirklichkeit, eben ihrer Differenziertheit aufhebt, und so die künstlerische Wirklichkeit zu einer theoretischen, vom reinen Denken bestimmten Welt macht.“³¹¹

Die äußerst komplexe Philosophie Grisebachs kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erörtert werden.³¹² Es ist daher nicht möglich, Grisebachs Haltung zur modernen Kunst anhand seiner philosophischen Schriften zu konstruieren, zumal diese Fragen zu den

311 Eberhard Grisebach, *Wahrheit und Wirklichkeiten*, 1919, S. 87. Mit dieser Schrift setzte Grisebach den Anfang einer aus langjähriger kulturphilosophischer Betrachtung erwachsenen kritischen Philosophie, die in der Schrift „Gegenwart“ (1928) ihren Höhepunkt innerhalb der zwanziger Jahre fand. (S. hierzu: G. A. Rauche, *The problem of truth and reality in Grisebach's thought*, Van Schaik, Pretoria, 1966)

312 Vor den Gefahren einer direkten Übertragung der philosophischen Schriften Eberhard Grisebachs warnt Lothar Grisebach in seinem Epilog der „Briefwechsel“, indem er, vermutlich um Missverständnissen vorzubeugen, festhält, dass „Eberhard Grisebach [...] niemals eine Philosophie der Kunst veröffentlicht [habe]“. (Lothar Grisebach, „Eberhard Grisebachs Gedanken zur Kunst“, in: GRIEBACH, LO. 1962, S. 164-172, hier: S. 165) Lothar Grisebach scheint damit auch die Haltung seines Vaters nachzuvollziehen, welcher eine Vorlesung an der Universität Jena wie folgt einführt: „Wer der Kunst als Künstler oder Kunstfreund nahesteht wird zunächst ein Mißtrauen dort entgegenbringen wo man den Versuch macht, das Problem der Kunst in einer ästhetischen Reflexion philosophisch zu behandeln [...]“. (Eberhard Grisebach, „Grundfragen der Ästhetik“ (letzte Vorlesung einer Reihe von Vorlesungen unter diesem Titel im Rahmen seines Lehrauftrags an der Universität Jena, Wintersemester 1920/21) UZH, UAZ, NL Eberhard Grisebach, B 8.1, handschriftl. Notizen, Bl. 1)

Bedingungen eines schöpferischen Prinzips stellen, diese jedoch nicht kunstphilosophisch, sondern metaphysisch erörtern. Dass jedoch seine 1919 veröffentlichte Schrift im Kreise des Kunstvereins wahrgenommen und rezipiert wurde, ließe sich u. a. an dem am 2. März 1919 vom Maler Curt Herrmann³¹³ gehaltene Vortrag zum Thema „Wahrheit und Wirklichkeit in der Kunst“ anlässlich der Eröffnung einer Einzelausstellung von Heinrich Campendonk³¹⁴ (Abb. 6), über welchen mangels Abschrift³¹⁵ ebenfalls nur spekuliert werden kann ersehen.³¹⁶

Über eine zeitgenössischen Stellungnahme Eberhard Grisebachs zur Ausstellung oder zum Werk Paul Klees ist d. Verf. nichts bekannt. Auch nicht darüber, ob und wie er sich innerhalb des eingangs erwähnten „Boykotts der Kunstfreunde“ gegenüber der Klee-Ausstellung verhalten hat. Darüber, wie und ob sich der Philosoph in seinem nur dem Titel nach bekannten Vortrag „Die Krisis der modernen Malerei“ am 13.07.1920 über die neueste Kunst geäußert hat, kann nur spekuliert werden. Dennoch kommt seiner Kunstauffassung innerhalb der Jenaer Debatte ein großes Gewicht zu. Grisebach hatte, wie bereits erörtert, seit 1912 als Geschäftsführer entscheidend an der Prägung des *Jenaer Kunstvereins* als weit vernetztes und lebendiges Forum für die modernste Kunst mitgewirkt und die ab 1916 maßgeblich durch Walter Dexel hier eindringenden neuesten Tendenzen mitgetragen.

So erinnerte sich Herbert Kühn an die für seine spätere kunstwissenschaftliche Arbeit entscheidende Zeit des Gespräche mit Dexel in Jena, die er auf 1917/18 datiert³¹⁷:

„Es war ein Glück für uns zu nennen, daß wir in den bedeutenden Philosophen Rudolf Eucken und Eberhard Grisebach zwei Wissenschaftler getroffen haben, die diese

313 Curt Herrmann (1854-1929) war ein deutscher Maler des Impressionismus und Neoimpressionismus, Professor der Königlichen Akademie der Schönen Künste Berlin (1917), Mitbegründer der Berliner Secession (1889) und des Deutschen Künstlerbundes. Besondere Bedeutung kommt ihm auch als Sammler und Vermittler des französischen Post-Impressionismus in Deutschland sowie Förderer der modernen Künstler in Deutschland wie Hans Purrmann oder Alexej von Jawlensky. So trat er u. a. als Leihgeber von Werken van Gogh und Gauguins für die Kölner *Sonderbund*-Ausstellung 1912 in Erscheinung. Herrmann artikulierte seine Position einer sich an der französischen Moderne orientierenden neuen Richtung in der von Gustav Pauli 1911 herausgegebenen Schrift „Im Kampf um die Kunst“, welche auf den vom Worpssweder Maler Carl Vinnen verfassten „Protest deutscher Künstler“ reagierte. (S. Robert Breuer, «Der Künstler und seine Welt: Curt Herrmann – Berlin als Maler und Sammler», in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 31, Oktober 1912 – März 1913, S. 130-139; S. 139 ff.; Thomas Föhl, *Curt Herrmann. Ein Künstlerleben 1854-1929*, Hatje, Ostfildern-Ruit, 1996)

314 Über die Annonce in der Jenaer Zeitung vom 01.03.1919 hinaus hat Charles Crodel hierzu am 02.03.1919 in seinem Tagebuch notiert: „Sonntag. Im Kunstverein viele Worte über ‚Wahrheit und Wirklichkeit in der Kunst‘. Nachmittags ein ödester Damen-Kaffee.“ (CRODEL, Tb. I)

315 Entsprechend der freundlichen Mitteilung von Dr. Thomas Föhl, der den auf Schloss Pretzfeld befindlichen Nachlass des Malers Curt Herrmann betreut und eingehend bearbeitet hat, befindet sich im Findbuch weder ein Hinweis auf den Vortrag noch den *Jenaer Kunstverein* (Telefonat Jenny Mues – Dr. Thomas Föhl, 26.08.2014)

316 Seinem Beitrag zu einer Umfrage des „Kunstblatts“ „Ein neuer Naturalismus?“ zufolge vertrat Curt Herrmann die Überzeugung, dass die „Keimzelle aller Kunst [...] in der Natur wurzelt“, wiewund stellte fest, dass „bis zum sogenannten Expressionismus [...] die [moderne] Bewegung gesund“ gewesen sei. (Curt Herrmann, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 6, H. 9, Sondernummer „Ein neuer Naturalismus?“, 1922, S. 393-394)

317 KÜHN 1980, S. 53-54

Gedanken verstanden und geistig mitzuerleben vermochten.“

Dass die „neuen Impulse“ für Grisebach jedoch einen Bruch darstellten und er sich mit diesem Bruch intensiv auseinandersetzte, lässt sich u. a. seiner Aussage in einem Brief an Wilhelm Köhler (1884-1959), Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen in Weimar, entnehmen: „[...] die neue Kunst lässt das wofür wir vor zehn Jahren gekämpft haben fast historisch erscheinen“.³¹⁸ Grisebachs Aussage gegenüber Köhler ist im zeitlichen Kontext einer durch Walter Dixel im Januar 1920 zusammengestellten Gruppenausstellung von Paul Klee, Johannes Molzahn und Fritz Stuckenberg zu betrachten. Dixel kündigte die Künstler in der Lokalpresse als „Vertreter des rein abstrakten Stils“³¹⁹ an und leistete damit eine programmatische Aussage, die es näher zu erörtern gilt, zumal Dixel hier drei sehr unterschiedliche Positionen unter dem Stilbegriff des „rein abstrakten“ zusammenfasste.

Dixel konnte Klee hier nur mit einer aus der Galerie Zingler in Frankfurt beschafften und beschränkten Auswahl von Malereien und Papierarbeiten aus den Jahren 1914 bis 1919 präsentieren, somit stellte die Realisierung der im Sommer 1920 erfolgten Überblicksausstellung ein Desiderat dar.³²⁰ In Reaktion auf den Ausstellungsrezensenten, welcher eine der reinen Gestaltung abträgliche subjektivistische Mystik in Klees Werk kritisiert³²¹, kündigte Dixel bereits die Zusammenstellung einer umfassenderen Darstellung des Schaffens von Paul Klee.

Insgesamt scheint es, dass die so geartete Präsentation die jungen Maler Molzahn und Stuckenberg ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte. Beide hatten die Ausstellung ausschließlich mit Beispielen ihres aktuellen Schaffens in Absprache mit Dixel beschickt.³²² Die Ausstellung kann über das Ausstellungsverzeichnis in Teilen rekonstruiert werden.³²³ Wie bereits erwähnt, zeigte Walter Dixel in dieser „heftig

318 Schreiben E. Grisebach – W. Köhler, 19.01.1920, Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv KuSa I/6, zit. n.: SCHMID, M. 1999, S. 79

319 O. A., «[Pressemitteilung Jenaer Kunstverein]», Jenaische Zeitung, 03.01.1920

320 In Reaktion auf eine Rezension der Ausstellung in der Jenaischen Zeitung (ro [Oskar Rohde], «Kunstverein», in: Jenaische Zeitung, 22.01.1920) schrieb Walter Dixel ebendort: „So sind diese 4 Aquarelle und etliche Zeichnungen der Rest einer großen Frankfurter Ausstellung, und es war zurzeit unmöglich, von irgendwoher die Kollektion zu vervollständigen.“ (DEXEL 1999 (1920)a, S. 124)

321 Nachdem der Rezensent Rohde „das rein Formale der Zeichnungen [...] von einer unerhörten Reine und Nacktheit“ hervorhebt, bemerkt er in Bezug auf die in „einem der Sturmbücher“ abgebildete Zeichnung „Der Engel bringt das Gewünschte“: „Denn seine Mystik erklärt das Visionäre der traumbildhaften Gesichte des Künstlers, zeigt aber auch zugleich die Linie, in der das rein Materielle und rein Zeichnerische seiner Gestaltungen überschritten wird! Nun hier ist der Punkt, wo eine Kritik gegen Klee einzusetzen das Recht hat. Von 'das-kann-jeder-machen' darf aber unmöglich die Rede sein. Es sei denn, dass das Organ mangelt, Innerstes und Äußeres mit größter Schärfe zu trennen.“ (ROHDE 1920)

322 S. hierzu: Korrespondenzen zwischen Fritz Stuckenberg und Walter Dixel November 1919 bis Januar 1920, repr. in: Barbara Alms, Andrea Wandschneider (Hg.), Fritz Stuckenberg, Ausst.-Kat., Städt. Galerie Delmenhorst, Kunstamt Wedding, Berlin, Clemens-Sels-Museum, Neuss, Argon Verlag, Berlin, 1993, S. 207 ff.

323 Verzeichnis der Ausstellung «Paul Klee, Johannes Molzahn, Fritz Stuckenberg», 04.01.-01.02.1920, Jenaer Kunstverein, repr., in: Barbara Alms (Hg.), Fritz Stuckenberg. Vertrauter der Farben, Haus Coburg, Sammlung Stuckenberg, Städtische Galerie Delmenhorst, 1998, S. 95, im Folgenden: VERZ.

umstrittene[n] Ausstellung“³²⁴ die Vertreter der „neuen Impulse“ aus dem *Sturm*-Kreis³²⁵, mit dem er selbst auch als Künstler in regem Kontakt stand, und vermittelte diese in der Lokalpresse als „Vertreter rein abstrakten Stils“. Diese Art der programmatischen Vermittlung ist neu im Vergleich zu den zuvor veröffentlichten Ankündigungen der Ausstellungen im *Jenaer Kunstverein*, die sich lediglich auf die Namen der Künstler beschränkten; sie muss im Zusammenhang mit der in der unmittelbaren Nachkriegszeit zunehmenden Kanonisierung und Selbstreflexivität der modernen Kunst betrachtet werden.³²⁶

Insbesondere Molzahn präsentierte sein Werk mit programmatischem Diskurs. Eben erst hatte er in einem lyrischen Manifest den „absoluten Expressionismus“ ausgerufen, welches er im Oktober gemeinsam mit in der Jenaer Ausstellung gezeigten Holzschnitten in der Zeitschrift „Der Sturm“ veröffentlicht hatte. In der Ausstellung trieb Molzahn mit seiner gemeinsam mit acht Aquarellen³²⁷ präsentierten geschlossenen Abfolge von 14 Holzschnitten³²⁸ sein in früheren Arbeiten entwickeltes abstraktes Formenvokabular auf die Spitze.

„Wie ein notwendiges Zwischenspiel vor neuer Szene erscheinen bei Molzahn seit der Heimkehr 1919 in den Jahren um 1920 die Auseinandersetzungen mit den technischen und politischen Ereignissen der Zeit: Folgerichtig entwickelt er darauf „technische Abstraktionen““,

interpretiert Erich Wiese diese Schaffensphase des Künstlers.³²⁹ In seiner Molzahn-Monographie stellt Christian Gries Molzahns Werk um 1919 insbesondere mit dem Entwurf des „Neuen Menschen“ als grundlegende Thematik im Nachkriegsexpressionismus dar, welche „als primär literarische Vision das künstlerische Zeitgeschehen der zwanziger Jahre mit[bestimmte]“.³³⁰

Die klein- und großformatigen im *Kunstverein* ausgestellten Blätter³³¹ liefern – folgt man den Titeln wie „Sternenbewegung“, „Sternengebunden“, „Sternendröhnen“ – kosmische

JENA 1920

324 Christian Gries, Johannes Molzahn (1892-1965) und der ‚Kampf um die Kunst‘ im Deutschland der Weimarer Republik, Diss. der Philosophischen Fakultäten, Augsburg, 1996, S. 133

325 S. hierzu: Antje BIRTHÄLMER, «Umbrüche und neue Impulse», in: Dies., Gerhard Finckh (Hg.), *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 2012, S. 271-291

326 Die Teilnahme an einer „Collectivausstellung im Kunstverein Jena 1920“ erwähnte Molzahn noch in einem Brief an Ludwig Thormaehlen vom 4.12.1931. (GRIES 1996, S. 282, Anm. 17)

327 Nur ein Aquarell konnte dem Titel nach im Werkverzeichnis (Ernst-Gerhard GÜSE, Siegfried SALZMANN (Hg.), *Johannes Molzahn: Das druckgrafische Werk*, Ausst.-Kat., Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 1976) identifiziert werden: „Schifflein vor Anker“, um 1919, WVZ-Nr. 23, ohne Abb., Privatbesitz, Kassel (VERZ. JENA 1920, Nr. 14).

328 Die vermutlich gerahmt präsentierte Auswahl bestand im Abgleich mit dem Werkverzeichnis aus Blättern, die Molzahn auch zu Mappenwerken zusammenfasste (GÜSE/SALZMANN 1976, Nr. 14, 16-21).

329 Ansprache zur Feier anlässlich der Ausstellung von Johannes Molzahn von Prof. Dr. Erich Wiese, 24.02.1957, Museum Folkwang Essen, zit. n.: Herbert Schade, *Johannes Molzahn. Einführung in das Werk und die Kunsttheorie des Malers*, Schnell & Steiner, München, 1972, S. 159

330 GRIES 1996, S. 92

331 Die Maße der Druckstöcke reichen von 218 x 149 cm : „Holzschnitt“ (GÜSE/SALZMANN 1976, Nr. 17) bis 350 x 305 cm: „Fahrt in ...“ (Ebd., Nr. 21)

Ausschnitte auf ein dynamisches Chaos aus hieroglyphenhaften Anordnungen von Kreisen, gezackten Linien, Schraffuren, die das Bildzentrum fliehen oder es negieren; das Auge des Betrachters springt zwischen den Zeichen, die in Rotation versetzt erscheinen. Der Holzschnitt „Mysterium“, von dem auch ein aquarelliertes Exemplar in der Ausstellung zu sehen war, vermag die gestalterische Programmatik Molzahns eindringlich zu vermitteln (Abb. 7), auch zumal hier das Element eines Rapports in lebhafter Konkurrenz zu vereinzelter Zeichenanordnungen die von Wiese als „technisch“ bezeichnete Qualität der Abstraktionen zu verstärken scheint. Vermutlich schenkte Molzahn Walter Dexel anlässlich der Ausstellung ein Exemplar des in zwanzig Handdrucken realisierten großformatigen Holzschnittes, da im Werkverzeichnis eine solche mit der Widmung „Für Walter Dexel – Wege die wir gemeinsam treiben – Johs Mohlzahn. 10. Febr.“ vermerkt ist³³²; dieser Umstand kennzeichnet abermals die besondere Position Dexels als Ausstellungsleiter und praktizierender Künstler, die im *Jenaer Kunstverein* immer wieder zu Konflikten führte³³³. Das Geistesleben der unmittelbaren Nachkriegszeit in Deutschland ist geprägt von vehementen Aufrufen zum Bekenntnis zur „Kunst der Lebenden“. Diese Aufrufe gehen Hand in Hand mit einer Kunst, die zur Teilhabe am Leben drängt. Als werdender Künstler stellte Walter Dexel hier einen Sonderfall dar.

Zwei der in Jena gezeigten Holzschnitte waren bereits im Herbst des Vorjahres in der Zeitschrift „Der Sturm“ abgedruckt worden (Abb. 8, 9) und stehen im Zusammenhang mit Johannes Molzahns dort veröffentlichtem „Manifest des absoluten Expressionismus“, welches gleichzeitig seine Ausstellung in der Galerie *Der Sturm* im Oktober einführte.³³⁴

„Das Werk – dem Wir – als Maler – Bildhauer und Dichter – verpflichtet – ist gewaltige Energie solchen Geschehens – ist kosmische Energie – [...] Sonnen und Monde sind Unsere Bilder – die Wir Euch entgegenspannen .– Gestirnte Banner der Ewigkeit – [...]“

propagiert Molzahn dichterisch und parallel zu einem anbei gedruckten Holzschnitt aus der in Frage stehenden Werkphase.

„ER – der EWIGE“ [...] „ER der große Expressionist“

scheint eine ethisch-ästhetische Revolution zu bewirken:

332 Johannes Molzahn, „Mysterium“, Holzschnitt, 340 x 270 mm (GÜSE/SALZMANN 1976, Nr. 18, S. 56), ebenso wie „Hertwig gewidmet“, welches er mit gleicher Datierung mit der Widmung „Frau Margarete Dexel – ein Haus das mir lebendig wurde“ versah. Holzschnitt, 305 x 262 mm, in: GÜSE/SALZMANN 1976, Nr. 11, S. 49)

333 So schrieb Kirchner an Grisebach: „Es ist sehr schön zu wissen, dass Sie nun wieder die Leitung des Kunstvereins allein haben, es ist immer besser, wenn ein anderer die Leitung eines solchen Unternehmens hat als ein bildender Künstler, der doch immerhin einseitig ist und einseitig sein muss.“ (Schreiben, 07.06.1918, zit. n. GRISEBACH, LO. 1962, S. 86)

334 Molzahn, Johannes, «Das Manifest des absoluten Expressionismus. Zur Ausstellung Oktober 1919 [Gedicht]», in: *Der Sturm*, Jg. 10, H. 6, September 1919, S. 90-93; anbei auf Seite 90 der Holzschnitt „Raumgebühren“, 1919. Die Ausstellung fand gemeinsam mit Werken von Jacoba van Heemskerck und Karl Hermann im Oktober 1919 statt.

„Die Erde bebt – schlingert – pulst dröhnend den Raum. – Mächtig wird ihre Achse geworfen – da ER – der EWIGE – ihren Leib berührte.“ und „Es gibt kein ICH – und kein DU mehr [...]“.

Bringt man Molzahns revolutionären Aufruf zu einem modernen Kunstbegriff mit Herbert Kühns bereits erörtertem kunstphilosophischen Befund in Verbindung: „Der Expressionist hat die Unendlichkeit absolut“, scheint die Wechselwirkung zwischen künstlerischem Manifest und wissenschaftlicher Deutung merklich auf. In der Verwissenschaftlichung künstlerischer Utopien zeigte sich eine typische Vermittlungsweise der modernen Kunst der Zeit der Weimarer Republik, die eine neue Form der Teilhabe an der Kunst darstellte.

Für den Rezensenten der Ausstellung Oskar Rohde³³⁵ gingen die Werke von Molzahn und Fritz Stuckenberg gleichermaßen „ein Schritt weiter [...] in der abstrakten Malerei“³³⁶, beide seien

„Künstler, die auf die formellen Erscheinungen des Kosmos so fein reagieren, daß ihnen das gegenständliche Bild, etwa im Sinne des Programms der ‚Brücke‘ nicht mehr genügen will, daß sie mit elementarsten Formen, der Kurve, dem Dreieck, dem Kegelschnitt, dem Viereck u. a. ihr Bild komponieren“³³⁷

Auch für Rohde, der zu den im *Kunstverein* aktiven Persönlichkeiten zählte, stellte die gedankliche Einordnung dieser neuen Abstraktion ein Problem dar und erforderte einen neuen Kunstbegriff:

„Es sind sicher künstlerische Menschen, [...], die mit dem ABC der Gestaltungsmöglichkeiten, das der «liebe Gott» (wie sie kindlich bekennen) Blätter und Leinwände füllen. [...] Auch Sie [wie Paul Klee, dem er einen eigenen, später erörterten Absatz widmet] überschreiten, wieder in einer Mystik, die hier musikalisch zu nennen ist, Gesetze, die bisher als feststehend galten und verwischen die Grenzen von Zeit und Raum, hier von Musik und Malerei ganz ähnlich, so wie zu Lessings Zeiten Oden, die Landschaft beschreibend, sie ‚ausmalten‘ [...] und uns fehlt ein Lessing, der den neuen Laokoon schriebe.“³³⁸

Dass Klee sich in Graphik und Malerei über „aller zünftigen Ästhetik sakrosankten Grenzen zwischen Raumkünsten und Zeitkünsten hinweg[setzt]“ hatte Leopold Zahn in seinem Kapitel „Kosmisches Bilderbuch“ der ersten Klee-Monographie im Jahre 1920, in welchem er die besondere Nähe der abstrakten Malerei zur Musik im Werk von Klee und Kandinsky nachweist, herausgestellt.³³⁹

335 Oskar Rohde war um 1913 als Architekt in Jena tätig und Schüler Bruno Pauls. Hinsichtlich des *Jenaer Kunstvereins* tritt er insbesondere als Rezensent der Architekturausstellungen in Erscheinung. Maria Schmid zufolge hatte er die ehemalige Galerie in der Kaiser-Wilhelm-Straße in eine Galerie umgebaut. (SCHMID, M. 2008, S. 9, 37, Anm. 3)

336 ROHDE 1920

337 Ebd.

338 Ebd.

339 ZAHN 1920, S. 20-22. Ein Vergleich der Texte legt nahe, dass Rohde die Argumentationen von Zahn kannte. Dennoch veröffentlichte Zahn erst nach Januar 1920 die Texte zu Klee. Nach eigener Aussage hatte er Klee im Januar 1920 kennen gelernt, als er die Redaktion der vom Kunsthändler Hans Goltz herausgegebenen Zeitschrift „Der Ararat“ übernahm. Noch vor seiner Klee-Monographie veröffentlichte er als 2. Sonderheft des „Ararat“ (Mai/Juni 1920) den Ausstellungskatalog zu Klees Einzelausstellung in der Galerie Hans Goltz, begleitet von einem Vorwort.

Zahn zufolge manifestiere sich das „Abstrakte Kunstwollen als stilbildende Kraft in fast allen Werken der Neuen Kunst“; die Abstraktion sei die künstlerische Entsprechung der Mystik, einer Unterströmung des westeuropäischen Denkens.³⁴⁰

Obwohl sich Rohde Zahns ästhetischer Interpretation anzuschließen scheint, stellte er die Tragfähigkeit dieser neuen Kunst deutlich in Frage, wenn er mit seinem Hinweis auf Lessing, der mit der Unterscheidung von Dichtung und Malerei als Zeitkunst und Raumkunst die Grenzen der Künste definiert und in der deutschen Kunstphilosophie äußerst einflussreich manifestiert hatte, das Deutungs-Manko der neuen Kunst offen legt. Der Blick auf die Werke, die Fritz Stuckenberg für die Ausstellung geschickt hatte³⁴¹, mahnt dazu an, die von Dixel propagierten „Vertreter des rein abstrakten Stils“ zu differenzieren.

Im Vergleich zu Molzahns graphischen Manifesten scheinen die Abstraktionen Stuckenbergs, trotz ihrer Verwandtheit zu Molzahns „Astralornamentik“, aus einer gänzlich anderen Richtung zu kommen. Sie erscheinen im Wesentlichen aus der Dynamik der Farbe entwickelt. Die „Konzentration auf rein abstrakte Gestaltungsmittel“, welche Stuckenberg Wandschneider zufolge im Medium des Aquarells zwischen 1918 und 1922 intensiv betrieb, wurde mit einer Auswahl von 18 Aquarellen in der Jenaer Ausstellung besonders fokussiert.³⁴² Die Autorin Wandschneider unterscheidet hier zwei Tendenzen. Das Aquarell „Kugelbahnen“, 1919, (Abb. 10) sei Beispiel für seine über den Kubismus entwickelten „subtil gebaute[n] Kompositionen mit frei schwebenden Elementen“ während sich in dem von „offener Bildstruktur“ geprägten Aquarell „Mittag“ (Abb. 11) 1919, eine gestische Herangehensweise zeige, welche Wandschneider als „kontrollierte Spontaneität“ bezeichnet, wohingegen Walter Dixel diese rückblickend als „tachistisch“ erachtete.³⁴³

In welcher Weise die Debatte in Jena insbesondere in der ersten Aufbruchszeit auch politisch unterspült war, zeigt eine öffentlich entflammte Debatte um die bereits erwähnte Heinrich Campendonk-Ausstellung im *Kunstverein*, welche durch einen in der Jenaer Zeitung schon vor der Eröffnung erscheinenden Aufsatz „Gedanken zum Expressionismus“ des Leipziger Philosophen Johannes Volkelt desavouiert worden war. Dem Expressionismus hatte Volkelt vorgeworfen, die „Natur zu mißhandeln“. Kühn

340 ZAHN 1920, S. 16-18

341 „Ich freue mich, daß Sie mir Gelegenheit geben in Jena auszustellen. An Aquarellen kann ich Ihnen ca 20 Stück vielleicht noch einige mehr schicken. Ölbilder 3-4. Aber wie die rechtzeitig bei den jetzigen Verkehrsverhältnissen schicken?“ (Schreiben F. Stuckenberg – W. Dixel, 22.11.1919, in: ALMS/WANDSCHNEIDER 1993, S. 207)

342 Andrea Wandschneider, «Fritz Stuckenberg (1881-1944) – Stationen eines Künstlerlebens», in: ALMS/WANDSCHNEIDER 1993, S. 11-50, hier: S. 31

343 Ebd., S. 31-32, unter Verweis auf einen Brief Walter Dixels an H. W. Keiser, 09.07.1961 (Ebd., Anm. 66)

verfasste in Reaktion hierauf einen offenen Brief an Volkelt, der am Gründungstag des Bauhauses in Weimar erschien. Nachdem er Volkelt darüber aufklärte, dass dessen Kunstbegriff fälschlicherweise nur von einem „Zeitstil“, nämlich dem der „sensorische[n] Kunst, die die Natur mehr oder weniger nachahme“, ausgehe, und ihn dann auf die historisch nachweisbare Existenz des „imaginativen“ Kunststiles, welcher im Expressionismus Ausdruck fände, hinwies, schloss Kühn mit einer Feststellung, die den Adressaten „schrecken“ sollte:

„Es gibt [...] keinen Expressionismus ohne Sozialismus – die Ausführung dieser Gedanken würde hier zu weit führen – aber begnügen sie sich mit der Tatsache, daß ein gemeinsames Wollen – politisch und menschlich – Sozialdemokratie und Expressionismus verbindet.“³⁴⁴

Heinrich Campendonk, dessen Ausstellung Ausgangspunkt bzw. Hintergrund der Debatte war, hatte sich zwar dem *Arbeitsrat für Kunst* angeschlossen, war jedoch in seinen Stellungnahmen gegenüber der Kunst als politische Utopie trotz Befürwortung gewisser Ideen zurückhaltend. In der von Adolf Behne konzipierten Umfragen-Broschüre zeigt er sich skeptisch gegenüber dem Zusammenschluss aller Künstler und hält auch dezidiert an alten Formen fest: „Dem Staffeleibild läßt sich, wenigstens heute noch nicht, die Existenzberechtigung absprechen, die starke Befruchtung des Kunstgewerbes durch die Malerei nicht leugnen.“³⁴⁵ Anbei wurde die Malerei „Blumenbild“ (Abb. 12) veröffentlicht³⁴⁶, welche in seiner Jenaer Ausstellung zu sehen war und von Dr. Karl Brauckmann, dem Schwiegervater von Walter Drexel, höchstwahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt erworben wurde. Dass nicht nur das vermeintlich radikal-politische Etikett Campendonks als Vorwand für einen politisch unterspülte Debatte sorgte, sondern wie bestimmte Grade der Abstraktion in Campendonks Malerei Anlass zur Kritik gaben, lässt sich an der Rezension eines nicht zu ermittelnden, jedoch mit kennerschaftlichem Sendungsbewusstsein auftretenden Kritikers³⁴⁷ ablesen. Während dieser die „gefühlsschöne Kunst“ Campendonks bei „Nr. 3: ‚Die Witwe‘ [...] Ergreifend die Farbe der Natur. Der Schmerz der gelben Tiere! Toter schwarzer Baum! (Senkrechte des Schmerzes) nur der Turm ragt hart. (Senkrechte der Kälte.)“ ausdrücklich lobte, betrachtete er „einige Bilder [...], denen allzu sehr das Schulmäßige des Expressionismus anhaftet [...] [etwa im] Überwiegen des mathematischen Rhythmus und die nur schmückende Bogenführung“ kritisch. So störte ihn im erwähnten „Blumenbild“ ein

344 Heinrich Kühn, «Über Expressionismus. Offener Brief an Johannes Volkelt», in: Volkszeitung für Sachsen-Weimar-Eisenach, 21.03.1919

345 Heinrich Campendonk, «Antwort an den Arbeitsrat für Kunst», in: Arbeitsrat für Kunst, Adolph Behne (Hg.), JA! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, Verlegt bei der Photographischen Gesellschaft, Berlin, 1919, S. 20-21

346 Ebd., Nr. 23

347 K., «Die Campendonk-Ausstellung im Kunstverein», in: Jenaische Zeitung, 01.03.1919; derselbe Text in verkürzter Form: K., «Die Campendonk-Ausstellung im Kunstverein», in: Volkszeitung für Sachsen-Weimar-Eisenach, 01.03.1919

„blaue[s] Schuldreieck, das unverständlich bzw. unnachfühlbar bleibt“ ebenso wie „der scharfe Winkel links die zarten Lichter der anderen Seite und des Untergrunds“. Die Aquarelle und Holzschnitte würden darüber hinaus einer „Bloch nachgemachten unleidlichen Manier der ewigen Astralornamentik“ frönen, die der Kritiker anhand der „Halbmonde“ in acht verschiedenen Werken belegt. Mutmaßlich unter Rückgriff auf Fritz Burger, in dessen Schrift auch das im *Jenaer Kunstverein* ausgestellte Werk „Witwe“ abgebildet ist³⁴⁸, scheint sich der Autor der Rezension neuer kunstästhetischer Theorien zu bedienen, um die Werke referentiell zu bestimmten Gefühlsinhalten zu dechiffrieren.

3.1.1.3 Vorzeitiges Ende eines Dialogs der Krisis

Ob die expressionistische Kunst sich etwa auf die geistige Substanz Albrecht Dürers berufen konnte, wurde durch die Reflektionen Grisebachs über die im Februar folgende erstmalige Präsentation der umfassenden Sammlung von Graphiken von Ernst Ludwig Kirchner, die der Künstler im Mai 1918 dem Kunstverein in Erinnerung an seinen engen, im Jahr zuvor verstorbenen Freund, den Archäologen Botho Graef, gestiftet hatte, infrage gestellt.

Eberhard Grisebachs tiefgreifende Ankündigung der Ausstellung in der Lokalpresse lässt eine deutliche Distanznahme zu den Entwicklungsmöglichkeiten des Expressionismus erkennen:

„Kehrt die Kunst nach solcher Notzeit, wie sie hinter uns liegt, wieder zur Ruhe zurück, so wird sie den Reichtum dieser Aphorismen und die elementaren Mittel des Ausdrucks zu einer klassischen Kunst zu vereinigen und zu einem lebendigen Stil sich selbst zu organisieren versuchen. Der neue Zustand innerer Beruhigung und Sammlung wird eine neue Kunst zeitigen und – das ist das Seltsame, diese neue kommende klassische Kunst, die wir erhoffen – [...]“³⁴⁹

Hatte Grisebach noch 1917 seine aus der Perspektive des Kunstfreundes verfasste Kirchner-Monographie mit den glühenden, zukunftsfreudigen Worten beschlossen:

„Denn nicht das Letzte beansprucht Kirchner zu geben und zu vollenden, er will ein Anfang sein in einer Zeit, in der selbstständiges, schöpferisches Leben eine neue Schönheit durchzusetzen beginnt“,

konstatierte er 1920:

„Aus der Zuständlichkeit des Künstlers erklärt sich diese besondere Kunst, als Programm verliert solche Ausdruckskunst jeden Sinn.“³⁵⁰

Gerade Eberhard Grisebach, der die Entwicklung der neuen Tendenzen der modernen Kunst intensiv wahrgenommen und als Leiter des *Kunstvereins* begleitet und gefördert

348 Fritz Burger, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, Delphin, München, 3. Auflage bearb. und ergänzt von Walter Dexel, 1918 (1913), S. 151

349 GRISEBACH, E. 1920

350 Ebd.

hatte, äußerte 1920 wiederum anlässlich der zuvor erwähnten Ausstellung von Kirchners Graphiken grundlegende Zweifel an der Abstraktion als Programm:

„In der Entwicklung der letzteren [der Moderne] droht uns die größere Gefahr der Mode und Sensation. Man kann der abstrakten Malerei ruhig an ihrem Platze als Kunstgewerbe weiten Spielraum geben und sich an ihren farbigen Klängen und Rhythmen, soweit sie echt sind, freuen; das einzige Ziel der Malerei ist die gegenstandslose Kunst gewiß nicht. Die Gefahr ihrer schnellen Erschöpfung wächst mit der Entfernung von ihrem Gegenstand der Natur. Sie ist kein Anfang, sondern das Ende, wenn sie nicht zur Natur zurückkehrt.“

Die im Raum stehenden Fragen nach den Möglichkeiten der neuen Kunst, nach einer erwünschten Synthese zu einem neuen Stil, scheint sich als Ende des hier konstruierten Dialogs in der Suspension Dexels im Winter 1920, aber auch im schrittweisen Rückzug Grisebachs von seinem Engagement im *Kunstverein* niedergeschlagen zu haben.

Volker Wahl beschreibt den Vorgang der Situation aus der Sicht Dexels wie folgt:

„In der Vorstandssitzung am 5. Dezember 1920 wurde er nicht wieder in den Vorstand aufgenommen. Das Amt des ‚Ausstellungsleiters‘ wurde abgeschafft. Dexels Vorschlag stattdessen eine Kommission für das Ausstellungswesen einzusetzen wurde gleichfalls abgelehnt. Die Entscheidung des Vorstandes wurde vorzugsweise durch die Ablehnung der von Dixel initiierten Förderung von Malern wie Albert Bloch, Heinrich Campendonk, Paul Klee, Johannes Molzahn und Kurt Schwitters bestimmt. Ihre Kunst wurde von einer Reihe von Mitgliedern des Vorstandes ‚privatim und öffentlich bekämpft und verurteilt‘.“³⁵¹

Grisebachs Rückzug von seinem Engagement im *Jenaer Kunstverein*, der offiziell erst mit Ende seiner Funktion als Schrift- und Geschäftsführer am 20.12.1921 erfolgte, scheint noch vor der Suspendierung von Walter Dixel eingesetzt zu haben. So notierte der Maler Charles Crodel, Mitglied des Vorstands seit Mai 1920, am 04.11.1920 in sein Tagebuch: „Grisebach schenkt ein Kirchnerblatt zu einer zarten Verabschiedung aus dem Kunstverein.“³⁵² Im April 1921 teilte er dem Vorstand des Kunstvereins seinen Entschluss mit, dass er sich in Zukunft voll und ganz der Philosophie widmen wolle.³⁵³

Es lässt sich festhalten, dass Grisebachs Rückzug von den aktuellen Debatten um die moderne Kunst im *Kunstverein* ungefähr parallel zu seinem „Schritt [...] ins abseits“ der

351 WAHL 1988, S. 42-43, hier zitierend aus: Walter Dixel, [Karl Peter Röhl im Kunstverein Jena] in: Das Volk, 03.06.1921. die zugrunde liegenden Quellen, mutmaßlich ein Protokoll der Vorstandssitzung sowie weitere nicht angemerkte Quellen, wurden nicht gesichtet.

352 CRODEL Tb 1, 04.11.1920

353 „[...] Eines ist mit klar geworden [...]: Der Weg des Philosophen darf nur ein Ziel haben. Er erfordert völlige Freiheit, Konzentration und Zurückgezogenheit. Meine Kampffront muß ich abkürzen, nur in meiner Sache lohnt sich der Kampf [...] Alle ablenkende Arbeit muß abgelehnt werden. Auch den Kunstverein muß ich schon jetzt aufgeben! Je mehr ich in der Philosophie fortschreite, desto mehr greifen mich solche organisatorischen Arbeiten an. Ich habe nach reiflicher Überlegung heute an Hedemann und Biedermann Mitteilung von meinem Entschluß gemacht. Ich brauche den Sommer notwendig, um neue Pläne vorzubereiten. Die Zusammenarbeit mit Zeiß, Volkshochschule und dem Vorstand des Kunstvereins würde alle meine Kraft beanspruchen. Mein Lebensziel ist ein anderes!“ (Schreiben E. Grisebach – Lotte Grisebach, 05.04.1921, in: GRISEBACH, LO. 1962, S. 129-130)

philosophischen Avantgarde³⁵⁴ verlief. Keinesfalls bedeutete dies eine Verweigerung oder gar einen Widerstand gegen die neuen Impulse der Kunst, sondern eine kritische Deutung der Moderne, die sich parallel zu und im Anschluss an seine Auseinandersetzung mit der modernen Kunst entwickelt hatte.

354 „Als Eberhard Grisebach das vierzigste Lebensjahr überschritten hatte, trat er unter die philosophischen Avantgardisten der damaligen Zeit, die den deutschen Idealismus zu überwinden trachteten. Aber er ging noch einen Schritt weiter, nicht nach vorne, sondern abseits. Er trat aus der Kette der sich ablösenden Weltanschauungen, d. h. aus dem geschichtlichen Denken heraus und verzichtete darauf, zu den Verkündern des Neuen, der nunmehr in den Vordergrund tretenden Ontologie und Existenzphilosophie zu gehören [...] Seine Neutralität gegenüber beiden Gläubigkeiten, der idealistischen und der existenzialistischen, wurde ermöglicht durch den Blick auf das Problem der menschlichen Gemeinschaft.“ (Lothar Grisebach, «Eberhard Grisebachs Gedanken über Kunst», in: Lucius Grisebach (Hg.), „Ich bin den friedlichen Bürgern zu modern“, Aus Eberhard Grisebachs Briefwechsel mit seinen Malerfreunden, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2010, 273-284, hier: S. 277)

3.1.2 Förderung und Vermittlung moderner Kunst an Rhein und Ruhr 1914-1922 – aus dem *Sonderbund* erwachsen

In einem vollkommen anderen Klima als in Jena und Weimar ereignete sich die Vermittlung und Durchsetzung moderner Kunst durch Kunstvereinigungen an Rhein und Ruhr. Diese Region war durch enorme wirtschaftliche, soziale und räumliche Entwicklungen im 19. Jahrhundert geprägt. Trotz der vielen kleinen kulturellen Mittelpunkte der Region hatte sich ab 1909/1910 mit dem *Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* ein Kristallisationspunkt und zentrales Netzwerk der modernen Kunst gebildet. Die Wirkung des *Sonderbunds* spiegelt sich in den Aktivitäten des *Barmer Kunstvereins* und der *Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des XX. Jahrhunderts* (FDK) in Neuss. Der Auftrag und die Ideen des *Sonderbunds*, der sich 1913-1915 auflöste, wurden durch jene Kunstvereine weitergetragen und entwickelt.

3.1.2.1 Die Konzeption einer europäischen Moderne und der *Barmer Kunstverein*

Mit der 1914 erfolgten Schenkung von Wassily Kandinskys Gemälde „Improvisation 3“ von 1909 (Abb. 13) durch den Barmer Klavierfabrikanten und Sammler Rudolf Ibach (1873-1940) war der *Kunstverein in Barmen* eine der ersten öffentliche Sammlungen in Deutschland im Besitz eines abstrakt-expressionistischen Werkes des Künstlers. Im Laufe der zwanziger Jahre sollte Ibach – nun 1. Vorsitzender des *Kunstvereins* – der Sammlung noch zwei weitere Zeugnisse aus dem jeweils aktuellen Schaffen des Künstlers hinzufügen³⁵⁵ und vermutlich noch ein weiteres Gemälde, zu einem unbekannten Zeitpunkt, als Leihgabe zu Verfügung stellen.³⁵⁶

Der hier erläuterte weitere Kontext der Schenkung des Werkes im Jahr 1914 ermöglicht einen Zugang zur Geschichte der frühen Rezeption und Vermittlung der durch Kandinsky und seiner Mitstreiter Franz Marc und Alexej von Jawlensky ab 1909 in München entwickelten abstrakten Bildauffassung im rheinisch-westfälischen-Industriegebiet als

355 Wassily Kandinsky, „Die Kreuzform“, 1926, Geschenk R. Ibach 1927, Westfälisches Landesmuseum, Münster, und das verschollene Aquarell „Ohne Titel, Nr. 28“, 1922, Geschenk R. Ibach 1922 (Werner J. Schweiger, «Katalog der Stiftungen von Rudolf Ibach an den Barmer Kunstverein», in: Ders., Rudolf Ibach. Mäzen, Förderer und Sammler der Moderne. 1873-1940, Privatdruck, 1994, S. 23-25, im Folgenden: KAT. IBACH BARMER KUNSTVEREIN 1994; Ulrike Becks-Malorny, «Katalog der Bilder des Barmer Kunstvereins», in: Dies., Der Kunstverein in Barmen 1866-1946. Bürgerliches Mäzenatentum zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus, Wuppertal, 1992, S. 114-249, im Folgenden: KAT. BARMER KUNSTVEREIN 1992)

356 Das Gemälde „Landschaft bei Murnau mit Lokomotive“, auch bekannt als „Murnau-Landschaft“, 1909, Guggenheim Museum, New York, war dem Werkverzeichnis zufolge als Leihgabe von Rudolf Ibach Teil der Sammlung des *Barmer Kunstvereins* (Hans K. Roethel, Jean K. Benjamin, Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Band I: 1900-1915, C. H. Beck, München, 1982, Nr. 303, S. 286); es taucht jedoch in den späteren Veröffentlichungen zu Ibach und zum *Barmer Kunstverein* (KAT. BARMER KUNSTVEREIN 1992; KAT. IBACH BARMER KUNSTVEREIN 1994) nicht auf.

Teil einer europäischen Moderne, welche in der Konzeption der maßgeblich vom Barmer Kunstvereinsleiter Richard Reiche organisierten Kölner *Sonderbund*-Ausstellung 1912 kulminierte. Dies zeigt beispielhaft die privatgesellschaftlich, durch ein Netzwerk von Sammlern, Galerien und Kunstverein(igung)en geprägte Vermittlung moderner Kunst in der Vorkriegszeit auf.

Das Bild „Improvisation 3“ steht am Anfang der Entwicklung einer rein abstrakten Malerei, welche Kandinsky ab 1909 innerhalb dreier verschiedener Ausdrucksformen – Impression, Improvisation, Komposition – planvoll auslotete.³⁵⁷ In seiner berühmten, parallel geführten theoretischen Auseinandersetzung mit der Malerei³⁵⁸ beschrieb Kandinsky seine „Improvisationen“, deren erste vier im Jahr 1909 entstanden, als „hauptsächlich unbewusste, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters“. Diese gäben im Gegensatz zu den „Impressionen“ nicht Eindrücke von der „äußeren“, sondern von der „inneren Natur“ wieder.³⁵⁹ In „Improvisation 3“ sind die gegenständlichen Elemente – Landschaft, Architekturen und Figuren – zwar erkennbar, lösen sich jedoch in der übergeordneten Komposition stark kontrastierender Felder in Blau, Gelb und Rot, die dem „Prinzip der inneren Notwendigkeit“³⁶⁰ zu folgen scheint, ansatzweise auf. Die bühnenbildhafte Raumauffassung könnte auf den Einfluss seiner parallel entstehenden synästhetische Bühnenkompositionen („Der gelbe Klang“, „Grüner Klang“, „Schwarz Weiß“) hinweisen; die Motivik könnte als Rückgriff auf Kandinskys Tunis-Reise³⁶¹ gedeutet werden. Die in den Jahren 1909 bis 1914 vollzogene graduelle Abstraktion des Gegenständlichen verlief parallel zur Transformation von spezifischen, immer wiederkehrenden Motiven, die der Märchen- und Sagenwelt entstammen.³⁶² Kandinsky vollzieht, so Christoph Wagner, „im malerischen Prozeß des Bildes selbst den Prozeß der symbolischen Transformation [...], indem er die traditionellen ikonographischen Motive und Symbole überschreibt, um deren inneren Klang in der Wirkmacht abstrakter Formen und Farben aufgehen zu lassen“.³⁶³ In „Improvisation 3“ scheint die Figur des Reiters mit Pferd alle im Bild vorhandenen

357 S. Günter Brucher, «1909 – Zeit der Wende», in: Ders., Wassily Kandinsky. Wege zur Abstraktion, Prestel, München/London/New York, 1999, S. 104-203

358 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei, 3. Aufl., R. Piper & Co., 1912; „Die Gedanken, die ich hier entwickle, sind Resultate von Beobachtungen und Gefühlserfahrungen, die sich allmählich im Laufe der letzten fünf bis sechs Jahre sammelten“ schrieb Kandinsky im Vorwort der ersten Auflage. (Ebd., o. S.)

359 Ebd., S. 124

360 Ebd., S. 65

361 Die gelbe Wand wurde als Festung im tunesischen Sousse identifiziert, die orientalische Motivik sowie die leuchtenden Farbkontraste finden sich in zahlreichen „semiabstrakten“ Werken um 1909 wieder. (BRUCHER 1999, S. 179)

362 „[...]dieser Kampf mit der Märchenluft ist dem Kampf mit der Natur gleich“. (KANDINSKY 1912a, S. 105, Anm. 1)

363 Christoph Wagner, «Auf der Suche nach dem Ursprung der Symbole: Wassily Kandinsky, Johannes Itten und Paul Klee», in: Christa Lichtenstern (Hg.), Symbole in der Kunst, Annales Universitatis Saraviensis, Philosophische Fakultät, 20, Sankt Ingbert, 2002, S. 190-237, hier: S. 45

Farbakkorde kleinteilig zu reflektieren und wirkt durch den starken rot-grün Kontrast zwischen Reiter und Pferd innerlich zersprengt. Die Figur ist an dem senkrecht entlang des goldenen Schnitts durch ihre Achse verlaufenden Abschluss der Festung positioniert und eingekeilt zwischen die das Bild dominierenden gelben Farbflächen. Die aufwärtsstrebende Dynamik des Zeichens „sprengendes Pferd mit Reiter“ erscheint zwar im Zeitverlauf der gegenständlichen Erzählung – der Reiter ist im Begriff, die Brücke zu überwinden, um die Festung zu erreichen – angelegt, was durch den die Farbflächen des oberen Bildteils bestimmenden, auffahrenden Pinselstrich betont wird. Gleichzeitig wird der Figur des Reiters durch ihre kompositorische Behandlung eher die Rolle des problematischen Mittlers zwischen der eindeutigen und statischen Szenerie des linken Bildteils und den uneindeutigen, bewegten Farbflächen des rechten Bildteiles zugewiesen. Dem „Ziel des Reiters [...], sich von der Materialität zu befreien und zum Geistigen zu gelangen“, setzen sich erhebliche Widerstände entgegen.³⁶⁴

Eben diese Befangenheit des Reiterfigur zwischen Ideal und Wirklichkeit könnte dem Bild seinen Beititel „Don Quichotte“ eingebracht haben. So bezeichnete August Macke in einem Brief an Franz Marc das Bild, von welchem er dem jungen Sammler Franz Kluxen³⁶⁵ bei dessen Besuch des Künstlers während der *Sonderbund*-Ausstellung in Köln im Mai 1912 eine Abbildung gezeigt hatte.³⁶⁶ Kluxen muss Macke um Vermittlung zu Kandinsky gebeten haben. Letzterer nahm sodann brieflich selbst Kontakt zu Kluxen auf. Kluxen hatte wohl zu dieser Zeit Kandinskys „Winterlandschaft“ (1910) im *Barmer Kunstverein* erworben und dort auch „Die Kuh“ (1910) gesichtet.³⁶⁷ Eventuell handelte es sich hierbei um zwei der Werke, welche Kandinsky für die *Sonderbund*-Ausstellung an Richard Reiche, der die Geschäftsstelle der Ausstellung von der Ruhmeshalle aus leitete³⁶⁸, geschickt hatte und die nicht in die Kölner Ausstellung aufgenommen

364 BRUCHER 1999, S. 179

365 Franz Werner Kluxen (1888-1968), Sohn eines wohlhabenden Münsteraner Kaufmanns, baute in den 1910er Jahren eine bedeutende Sammlung von Avantgarde-Kunst auf, die im August 1917 in der 54. Ausstellung der Galerie *Der Sturm* präsentiert wurde. (S. hierzu: Nina Senger, «Zwei begeisterte Sammler Chagalls: Franz Kluxen und Hermann Lange», in: Georg Heuberger, Marc Chagall und Deutschland. Verehrt und Verfemt, Prestel; Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main; Max Liebermann Haus Berlin, München, 2004, S. 64-89, hier: S. 64-69; Ute Haug, «Private Schlupfwinkel in der Öffentlichkeit. Die Provenienz des Kunstwerkes ‚Improvisation Nr. 10‘ von Wassily Kandinsky», in: Uwe Fleckner (Hg.), Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Akademie Verlag, Berlin, 2009, S. 509-541, hier: 517-519)

366 Schreiben F. W. Kluxen – W. Kandinsky, 7.8.1912, Getty Research Institute, Los Angeles, Digital Collections, Wassily Kandinsky Papers, 1911-1940, Series IV, Correspondence, 1911-1940 (Box 4)

367 „Von Ihnen habe ich nur die in Barmen befindliche Winterlandschaft mit dem stapfenden Männchen im Vordergrund gekauft [...]“; demnach handelt es sich um „Winterlandschaft“, 1910, (Harvard Art Museums/Busch Reisinger Museum, Cambridge). Ebenfalls Interesse äußert er hier für „die weiße Kuh [die er] in Barmen gesehen“ (Ebd.) hatte: Die Kuh, 1910, (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München).

368 Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler (Hg.), Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln 1912, Ausst.-Kat., Städtische Ausstellungshalle am Aachener Tor, Köln, 1912, S. 8, im Folgenden: AK SONDERBUND 1912; unter „Geschäftsführung“ von Walter Klug, i. F. Abels G. m. b. H.. Köln (Ebd., S. 17)

wurden.³⁶⁹ In dem Wunsch, ein „größeres Werk“ von Kandinsky zu besitzen, äußerte Kluxen über jene Barmer Werke hinaus unbedingtes Interesse an „Improvisation 3“: „Herr Macke erzählte mir von einem Bild, dessen Photographie er mir zeigte: ‚Don Quichote‘ [sic!]. Ist es das, was Sie ‚mit gelber Mauer‘ nennen?“³⁷⁰ Kluxen konnte das von Kandinsky selbst als „Bild mit gelber Wand“ untertitelte Bild 1912 vom Künstler für seine im Aufbau befindliche Sammlung erwerben³⁷¹; 1913 wurde es mit entsprechender Provenienz im Kandinsky -*Sturm*-Album veröffentlicht.³⁷² Darüber, warum „Improvisation 3“ spätestens 1914 von dem zu diesem Zeitpunkt in Berlin ansässigen Klavierfabrikanten Ibach erworben und im gleichen Jahr dem *Kunstverein Barmen* gestiftet wurde³⁷³, lässt sich im Rahmen dieser Arbeit nur spekulieren.³⁷⁴ Auch wenn sich der genaue Zeitpunkt des Transfers von „Improvisation 3“ von dem in Berlin lebenden Ibach nach Barmen nicht feststellen lässt, hätte die 64 Werke umfassende, von Walden beschickte Retrospektiv-Ausstellung Kandinskys, die Mitte Februar bis März 1914 im *Barmer Kunstverein* zu sehen war³⁷⁵, eine gute Gelegenheit geboten. Die Jahre 1913-1914

369 So hatten die Vertreter des Blauen Reiter auf Verabredung mit Richard Reiche hin die *Sonderbund*-Ausstellung mit jeweils sechs Werken beschickt. Dass jedoch nur ein Teil der Werke und diese zerstreut innerhalb der Ausstellung gezeigt wurden (von Kandinsky lediglich zwei Werke), empfand insbesondere Franz Marc als inakzeptable Bevormundung durch die Jury des *Sonderbunds*. Kurzum regte er Herwarth Walden dazu an, „die zurückgestellten Bilder des Sonderbundes Köln“ (Werke von Albert Bloch, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin“) zeitgleich in Berlin zu präsentieren, was dieser – jedoch unter dem weniger provokanten Haupttitel „Deutsche Expressionisten“ – als 4. Ausstellung der Galerie *Der Sturm* in Berlin durchführte. (S. hierzu: Franz Marc, „Ideen über Ausstellungswesen“, in: *Der Sturm*. Wochenschrift für Kultur und die Künste, Jg. 3, H. 113/114, Juni 1912, S. 66; Korrespondenzen 25.05.1912 bis 23.07.1912, in: MACKE/MARC 1964, S. 121-135; Gregor Wedekind, «Der Münchner Blaue Reiter – Bruderschaft der Avantgarde», in: Richard Faber, Christine Holste (Hg.), *Kreise – Gruppen – Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000, S. 109-13, hier: S. 121 f.)

370 Schreiben F. W. Kluxen – W. Kandinsky, 07.08.1912, Getty Research Institute, Los Angeles, Digital Collections, Wassily Kandinsky Papers, 1911-1940, Series IV, Correspondence, 1911-1940 (Box 4)

371 Kluxen bedankte sich bei Kandinsky für den Erhalt des Werkes und kündigte die sofortige Zahlung eines ausstehenden Restbetrages an. (Schreiben F. W. Kluxen – W. Kandinsky, 20.10.1912, Getty Research Institute, Los Angeles, Digital Collections, Wassily Kandinsky Papers, 1911-1940, Series IV, Correspondence, 1911-1940 (Box 4))

372 Herwarth Walden, *Kandinsky 1901-1913*, Verlag Der Sturm, Berlin, 1913, Abb. S. 40

373 S. KAT. BARMER KUNSTVEREIN 1992, S. 163, KAT. IBACH BARMER KUNSTVEREIN 1994, S. 24. Zu Bedenken gibt dennoch, dass „Improvisation 3“ aus der Sammlung Kluxen im Katalog der 43. Ausstellung der Galerie *Der Sturm* im Sommer 1916 verzeichnet ist. (Herwarth Walden, *Expressionisten, Futuristen, Kubisten*, Juli/August 1916. Gemälde und Zeichnungen, Dreißigste Ausstellung, Verlag Der Sturm, Ausst.-Kat., Berlin, 1916; s. HAUG 2009, S. 537, Anm. 33)

374 Offensichtlich war der Student Kluxen zu diesem Zeitpunkt noch finanziell abhängig vom Wohlwollen seines Vaters, einem reichen Münsteraner Kaufmann. Als einer der drei Gründe, warum er moderne Kunst sammle, schrieb er an Kandinsky: „2. weil ich kein Geld habe“. (Schreiben F. W. Kluxen – W. Kandinsky, 07.08.1912) Der junge Sammler, dem Franz Marc „die reine Kaufkrankheit“ bescheinigte (Schreiben F. Marc – A. Macke, 09.09.1912, in: MACKE/MARC 1964, S. 137) und den Georg Muche als Hauptmäzen der Galerie *Der Sturm* bezeichnete, trug wohl innerhalb weniger Jahre eine der bedeutendsten Sammlungen moderner Kunst in der Vorkriegszeit zusammen, die sich jedoch vermutlich in ständigem Wandel befand bzw. von regen Tauschgeschäften mit Herwarth Walden geprägt war. (S. h. die ausführlich dokumentierte Provenienzzgeschichte von Kandinskys „Improvisation 10“ in: HAUG 2009, S. 518-519)

375 Begleitend zur Wander-Ausstellung (ca. 1912-1914) erschien der Katalog: *Kandinsky Kollektiv-Ausstellung 1902-1912, „Zweites Tausendjubiläum Katalogs“*, Ausst.-Kat., Verlag Der Sturm, Berlin. Das Werk „Improvisation 3“, 1909, ist in dieser Ausgabe unter Nr. 15 aufgeführt. Günther Aust erwähnt „einige Improvisationen“ in der Barmer Ausstellung (Günther Aust, «Sammlungen und Ausstellungen in Elberfeld und Barmen 1900-1914»), in: Ders., *Von der Heydt-Museum* (Hg.), *Der westdeutsche Impuls*

markierten vorerst den Höhepunkt der Rezeption von Kandinsky in Deutschland. Er ist in seinem Werk am „Ziel der ‚konkreten‘ Malerei“³⁷⁶ angelangt, dessen Entwicklungsschritte die von Walden organisierte Retrospektiv-Schau eindringlich und begleitet von vielschichtigen Propagandamaßnahmen vermittelte. Die Schenkung ist auch im Kontext der kurz zuvor erfolgten Wertschätzung von Kandinskys umstrittenem Werk durch dem *Kunstverein* verbundene Institutionen zu bewerten. So war Kandinsky mit einem abstrakt-expressionistischen Aquarell von 1911/12 sowie zwei weiteren Graphiken aus der figürlichen Frühphase in der 1912 präsentierten Sammlung des Folkwang-Museums in Hagen³⁷⁷ vertreten.³⁷⁸ Der seit 1909 als Leiter des Reiff-Museums der Technischen Hochschule Aachen tätige Max Schmidt-Burgk (1860-1925) hatte bereits 1913 das heute verschollene Gemälde „Improvisation 24 (Troika II)“, 1912, mithilfe von Spendensammlungen und dem Etat der Universität als Grundstein einer kleinen modernen Sammlung erworben.³⁷⁹ Im benachbarten Elberfeld wurde in dem 1913 erweiterten und neu eröffneten städtischen Museum ein Werk Kandinskys³⁸⁰ in einem Saal mit Werken des deutschen, französischen und schweizerischen Expressionismus gezeigt, welche der Bankier und Kunstmäzen August von der Heydt dem Museum als

1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Stadtentwicklung – Sammlungen – Ausstellungen, Von der Heydt-Museum, Ausst.-Kat., Wuppertal, 1984, S. 140., unter Verweis auf Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916. Selected Catalogue Documentation*, Bd. II, Prestel Verlag, München, 1974) Begleitend zur Ausstellung lag eine Fassung des Katalogs: Kandinsky Kollektiv-Ausstellung 1902-1912, Verlag Der Sturm, Berlin, vor, welche im WVZ als 3. Druck/Auflage bezeichnet wird (vgl. BECKS-MALORNY, S. 267); im Jahresbericht des Barmer Kunstvereins von 1914 ist die Einzelausstellung in der Liste der Ausstellungen allerdings nicht aufgeführt. Im Rahmen dieser Arbeit können die Widersprüche über das Stattfinden, den Zeitpunkt und die Verfasstheit der Kandinsky-Ausstellung in Barmen nicht geklärt werden. Eventuell könnte eine Einsicht des im Archiv der Städtischen Galerie im Lenbachhaus befindlichen Exemplares des Ausstellungskataloges, welches die Anmerkungen von Gabriele Münter „B“ für Barmen „K“ für Köln enthält (ROETHEL/BENJAMIN 1982, S. 21, 22, Abb. 12), weiter Aufschluss geben.

376 Günther Brucher, «1913 – Am Ziel der ‚konkreten‘ Malerei», in: Ders. 1999, S. 505-588

377 Das Aquarell „Composition“, „Bez.: K. 29:26“ sowie die Graphiken „Ritterfräulein“ (Nr. 437) und „Das Ungeheuer“ (Nr. 438) sind im 1912 veröffentlichten Sammlungskatalog des Folkwang-Museums Hagen, jeweils unter Nr. 219, 437 und 438 verzeichnet (zit. n.: «Museum Folkwang, Moderne Kunst/Plastik, Malerei, Graphik, Hagen, 1912 (2. Juli)», in: GORDON 1974, S. 599-606, hier S. 601). Bei „Composition“ handelt sich wohl um ein Aquarell, ohne Titel, 1911/12, welches also 1912 in die Sammlung des Folkwang-Museums gelangte. (Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle*, Bd. 1, München, 1992, S. 268, Nr. 300)

378 Vermutlich richtete das Folkwang-Museum mit der Einzelausstellung Kandinskys vom 4. August bis 16. September 1909 die erste öffentliche Präsentation des Künstlers im rheinisch-westfälischen Industriegebiet aus. (Verzeichnis der Einzelausstellungen von Wassily Kandinsky 1902-1916, in: GORDON 1974, S. 339)

379 Während im Werkverzeichnis mit Bezug auf den Hauskatalog der Werke Kandinskys als Ankaufsjahr 1914 angegeben ist (ROETHEL/BENJAMIN 1982, Nr. 427), hat Martin Turck aufgrund der im Sturm-Archiv erhaltenen Korrespondenz des Künstlers mit Herwarth Walden vom 12.11.1913 und 21.12.1913 nachgewiesen, dass das Gemälde bereits 1913 erworben wurde und dass das Reiff-Museum damit die vermutlich erste deutsche öffentliche Sammlung im Besitz eines Gemäldes Kandinskys gewesen ist. (Martin Turck, *Das Reiff-Museum der technischen Hochschule Aachen. Akademisches Kunstmuseum und zeitgenössische Avantgarde in der Provinz*, VDG Weimar, Alfter, 1994, S. 89-90; vgl.: Martina Długaczky, «„Frische Fortschrittlichkeit“ – ein Kandinsky für Aachen», in: Dominik Groß, Stefanie Westermann (Hg.), *Vom Bild zur Erkenntnis? Visualisierungskonzepte in den Wissenschaften*, Studien des Aachener Kompetenzzentrums für Wissenschaftsgeschichte, Bd.1, Kassel University Press, Kassel, 2007, S. 85-90)

380 Wassily Kandinsky, „Die blaue Blume“, o.J., in: KUNST DER LEBENDEN 1919, S. 216

Leihgabe zu Verfügung stellte.³⁸¹

Unter den im *Kunstverein Barmen* gezeigten Werken der großen Retrospektiv-Schau war dem Ausstellungskatalog zufolge auch das Gemälde „Araber I“ (Arabischer Friedhof) von 1909³⁸² zu sehen, welches sich zu diesem Zeitpunkt bereits in der Privatsammlung des Kunstvereinsleiters Richard Reiche befand. Das Werk ist dem Werkverzeichnis zufolge kurz nach „Improvisation 3“ entstanden und nimmt wie viele der Werke aus dieser Schaffensperiode Motive der Tunis-Reise auf.³⁸³ Entsprechend der zuvor geschilderten Herangehensweise Kandinskys, welcher in diesen Jahren an mehreren Werkgruppen parallel arbeitete, ist die formale Komposition von „Araber I“ im Unterschied zu „Improvisation 3“ noch stark am Gegenständlichen orientiert und von einem flackernden Pinselduktus durchwirkt, welcher auch in einigen von Kandinskys Landschaften von 1909 zu finden ist und den Einfluss des französischen Post-Impressionismus zeigt.

Richard Reiche hatte das Werk – entgegen der Annahme von Günther Aust³⁸⁴ – nicht im Zuge der Barmer Retrospektiv-Ausstellung von 1914, sondern bereits im Dezember 1911 auf einer von August Macke zusammengestellten Ausstellung im *Gereonsklub* in Köln³⁸⁵ erworben, wie aus einem Brief von Macke an Kandinsky³⁸⁶ hervorgeht. In dieser „Bildermusikalisch-poetischen Ausstellung“³⁸⁷ stellte Macke Werke von Kandinsky, Gabriele Münter, Marc sowie Schmidt-Rottluff, Thorn-Prikker, Heinrich Campendonk, u. a.³⁸⁸ im

381 S. hierzu: E. Fries, «Der Erweiterungsbau des städtischen Museums Elberfeld (Mit 13 Abbildungen)», in: *Museumskunde*, Bd. 10, 1914, S. 1-13

382 ROETHEL/BENJAMIN 1982, Nr. 283, S. 269

383 Vgl. Anm. 361

384 AUST 1984, Abb. S. 137, 140

385 Emmy Worringer (1878-1961), Schwester von Wilhelm Worringer, Autor der in den Kreisen der modernen Künstler stark rezipierten Schrift „Abstraktion und Einfühlung“, sowie die Kölner Maler Olga Oppenheimer (1886-1941) und Franz M. Jansen (1885-1958) – beide Gründungsmitglieder der *Kölner Sezession* – gründeten zum Jahreswechsel 1910/11 den *Gereonsklub* als privates „Ausstellungs-, Verkaufs- und Diskussionsforum“, insbesondere, um „französische Neukunst“ auch in Köln zu zeigen. Unterstützt wurde ihre Initiative in Köln u. a. durch Alfred Hagelstange, Leiter des Wallraff-Richartz-Museums, Köln, und durch Carl Rehorst, Beigeordneter der Stadt Köln, die beide – Hagelstange als Vorstandsmitglied – schon 1910 auch im *Sonderbund* aktiv waren. Der *Gereonsklub* veranstaltete von Januar 1911 bis zu seiner Auflösung im Frühjahr oft in Verbindung mit literarischen und musikalischen Darbietungen mehrere Ausstellungen mit Vertretern der französischen Avantgarde sowie Einzelausstellungen von Franz Marc (Oktober 1911), Paul Klee (Oktober 1912) und Robert Delaunay (März 1913). Besonders bedeutend war die durch August Macke vermittelte Übernahme der 1. Ausstellung des *Blauen Reiters* im Januar 1912 sowie die 2. Ausstellung der Redaktion „Blauer Reiter – Schwarz-Weiß“, welche wohl aus Platzgründen im Wallraff-Richartz-Museum während der Laufzeit der *Sonderbund*-Ausstellung im Juni 1912 gezeigt wurde. (S. Peter Dering (Hg.), *Der Gereonsklub 1911-1913. Europas Avantgarde im Rheinland*, Ausst.-Kat., Verein August Macke Haus, Bonn, 1993)

386 Schreiben A. Macke – W. Kandinsky, 30.12.1911, in: Werner Frese, Ernst-Gerhard Güse (Hg.), *August Macke. Briefe an Elisabeth und Freunde*, Bruckmann Verlag, München, 1987, S. 274. In einem Folgebrief ist auch der Verkaufswert von 400 M genannt (Schreiben A. Macke – W. Kandinsky, 5.1.1912, ebd., S. 275); vgl. Hildegard Reinhardt, «Die Geschichte des Kölner Gereonsklubs 1911-1913», in: AK AUGUST MACKE HAUS 1993, S. 9-55, hier: S. 46

387 Schreiben A. Macke – F. Marc, Dezember 1911, in: MACKE/MARC 1964, S. 86

388 Die spärlichen Hinweise auf die Zusammenstellung der Bilder in der Ausstellung sind einem Bericht

Dialog mit Musik und Dichtung aus. Diese synästhetische Kunstauffassung spiegelt deutlich Mackes engen Austausch mit der von Kandinsky und Marc angeführten „Redaktion“ *Der Blaue Reiter* wider, die kurz darauf, am 18. Dezember ihre erste Ausstellung in der Galerie Thannhauser eröffnete, in der auch Macke mit Werken vertreten war. Das Konzept der Ausstellung im *Gereonsklub*, in welche Macke mit dem Vortrag „Worte, Töne, Bilder“ einführte³⁸⁹, kann konkret mit dem Austausch mit Marc³⁹⁰ und Kandinskys gerade erst erschienener Schrift „Über das Geistige in der Kunst“³⁹¹ in Verbindung gebracht werden.³⁹² Folgt man den Schilderungen Mackes, war der Eröffnungsabend ein Höhepunkt der frühen Rezeption von Kandinskys Werk im rheinisch-westfälischen Industriegebiet. Alfred Flechtheim (1878-1937) ließ in der Folge alle Werke von Kandinsky für sich reservieren³⁹³, und unter den zahlreich erschienenen Kunstliebhabern und Museumsleuten aus Rheinland und Westfalen³⁹⁴ entspannen sich lebhaft Diskussionen und theoretische Debatten. Richard Reiche trat durch eine „im Monokel“ gehaltene Rede über den „Naturalismus“, den jeder einmal durchgemacht haben müsste“³⁹⁵ in Erscheinung. Der Inhalt dieser Rede soll hier durch Reiches entwicklungsgeschichtliche Abhandlung der modernen Kunst, welche zeitgleich im Jahresbericht von 1911 des *Barmer Kunstvereins* veröffentlicht wurde, nachvollzogen werden:

„Aller Orten gärt es in der Welt der Kunst: Hinter jenem ‚naturalistischen‘ Kunstwillen [...] steigt aus den Tiefen der träumenden Seele langsam eine neue

-
- Mackes an Kandinsky zu entnehmen (Schreiben A. Macke – W. Kandinsky, vor Weihnachten 1911, Dezember 1911, in: FRESE/GÜSE 1987, S. 272-273); vgl. REINHARDT 1993, S. 36 ff., S. 46 f.
- 389 Der Vortrag fand am 2. Dezember 1911, vermutlich zur Eröffnung der Ausstellung, statt und ist als Anekdote in den Erinnerungen von Elisabeth Erdmann-Macke sowie durch einen Brief von August Macke an Franz Marc dokumentiert. (REINHARDT 1993, S. 36 ff.)
- 390 „Ferner ein Beitrag zu Deinem Vortrag in Köln“ (Schreiben F. Marc – A. Macke, 25.11.1911, in: MACKE/MARC 1964, S. 81)
- 391 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1. Aufl., erschienen im Dezember 1911, R. Piper & Co., 1912
- 392 Macke berichtete Kandinsky von der intensiven Lektüre der Schrift und bekundet, dass er sich durch die Schrift „in so vielem angetippt und geklärt“ fühle; besonderes Interesse zeigte Macke an den von Kandinsky vorgetragenen synästhetischen Theorien sowie an „neuer Musik“. (Schreiben vom 15.12.1911 und Weihnachten 1911, in: FRESE/GÜSE 1987, S. 270-273)
- 393 Schreiben A. Macke – W. Kandinsky, 08.01.1912, in: FRESE/GÜSE 1987, S. 276. Alfred Flechtheim hatte am Eröffnungsabend der Ausstellung sämtliche Werke von Kandinsky zur Ansicht erbeten. (Schreiben A. Macke – Wassily Kandinsky, Dezember 1911, in: ebd., S. 273)
- 394 Zu den Anwesenden gehörte neben Richard Reiche und Alfred Flechtheim der Korsettfabrikant Hermann Hertz. (Schreiben A. Macke – F. Marc, Dezember 1911, in: MACKE/MARC 1964, S. 86) In seinem Brief an Kandinsky spricht Macke von „60 Leute[n], darunter allerlei Größen“ und listet eine Reihe von Personen auf, welche er im Rahmen der Ausstellung als Suskribenten für den in Entstehung befindlichen „Almanach des Blauen Reiter“ gewinnen konnte, auf: aus Köln Frau Louise Koppel, Artur Oster, Adolf Worringer (1883-1960, Gastronom, Bruder von Emmy und Wilhelm Worringer) sowie aus Bonn Artur Samuel (Arzt aus Bonn, Freund von Macke), Willy Wygodzinsky (1869-1921), Nationalökonom, Sammler und Verfasser kunstsoziologischer Texte sowie passives Mitglied der Dresdner *Brücke* (Willy Wygodzinski, „Soziologie“, in: Feuer, 1919/20, S. 81; Willy Wygodzinski, „Industrievolk“, in: Feuer, 1920, S. 173), Ingenieur Berger, Walter Cohen, (1880-1942, Kunsthistoriker, Direktorialassistent Provinzialmuseum Bonn, ab 1914 Kustos der Düsseldorfer Kunstmammlungen), Walter Gerhardt (Fabrikant, Schwager von August Macke) und der Maler Paul Adolf Seehaus (Schreiben A. Macke – Wassily Kandinsky, 15.12.1911, in: FRESE/GÜSE 1987, S. 271)
- 395 Schreiben A. Macke – F. Marc, Dezember 1911, in: MACKE/MARC 1964, S. 87

künstlerische Sehnsucht herauf, die, der Unruhe der ewig wechselnden Erscheinungen des Tages müde, das innerste Wesen und die bleibende Gestalt künstlerisch zu bannen sucht. Vom ‚Impressionismus‘, der die von der Natur rein empfangenen und willig-willenlos aufgenommenen Eindrücke des Augenblicks festzuhalten und wiederzugeben sucht, führt der Weg zum ‚Expressionismus‘, wie man die Gesamtheit der neuen Kräfte genannt hat, die nach sichtbarem Ausdruck der inneren seelischen Empfindung ringen.“³⁹⁶

Interessanterweise merkte Macke etwas ironisch hinsichtlich der Rede von Reiche an, er selbst habe das „Vergnügen gehabt [...] an Japan und Griechenland zu erinnern (Vasen und Pinselzeichnung)“.³⁹⁷ Vielleicht stellte Macke damit – eventuell unter Verweis auf Wilhelm Worringers Schrift „Abstraktion und Einfühlung“, in welcher dieser am Beispiel der protogeometrischen Vasenmalerei „die griechische Disposition zur Abstraktion, die bei den Griechen wie bei allen anderen Völkern am Anfang jeder Kunstübung steht“³⁹⁸ beschrieb – fest, dass die Abstraktion des Expressionismus ebenfalls am Anfang einer neuen Epoche stand und sich nicht linear vom Naturalismus herleiten ließe.

Wie im Folgenden deutlich werden soll, erklärte sich der *Barmer Kunstverein* mit dieser im Jahresbericht 1911 veröffentlichten Abhandlung über die moderne Kunst sowie parallel hierzu in einer am 14. Dezember in der lokalen Presse veröffentlichten Stellungnahme explizit zu einem „fortschrittlichen Kunstverein“.³⁹⁹ Mit seiner Abhandlung nahm Reiche jedoch auch die entwicklungsgeschichtliche Konzeption der wenige Monate später in Köln veranstalteten *Sonderbund*-Ausstellung vorweg, welche damit „bis heute das Bild von der Genese der Moderne fest[schrieb]“⁴⁰⁰. Wie Reiche im Vorwort des Katalogs betonte, beabsichtigte man mit der Ausstellung „jene Bewegung, die man als Expressionismus bezeichnet“, in einer „internationalen Übersicht zu zeigen“

396 Kunstverein in Barmen, Jb. 1911, S. 3, zit. n.: BECKS-MALORNY 1992, S. 50

397 Schreiben A. Macke – F. Marc, Dezember 1911, in: MACKE/MARC 1964, S. 87

398 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 11. unveränderte Auflage, R. Piper & Co, München, 1921 (1908), S. 101; „Franz, kennst Du eigentlich das Buch von Worringer «Abstraktion und Einfühlung»? Ich las es und fand es teilweise recht fein. Sehr viele Dinge für uns.“, schrieb Macke an Franz Marc am 19. Juli 1911. (MACKE/MARC 1964, S. 59) Durch dessen Schwester Emmy Worringer und den *Gereonsklub* stand Macke in persönlichem Kontakt zu Wilhelm Worringer. (REINHARDT 1993, S. 44-45) Macke und Marc hatten großes Interesse für japanische Kunst und sammelten japanische Holzschnitte.

399 „Wir wissen uns in dieser Auffassung von den Aufgaben eines fortschrittlichen Kunstvereins, deren Ausführung in die Hände eines Fachmanns gelegt ist, eins mit der Mehrzahl unserer Mitglieder [...]“ (Stellungnahme des Vorstands des Kunstvereins, in: *Barmer Zeitung*, 14.12.1911, zit. n.: AUST 1984, S. 134)

400 Julia Drost, Markus A. Castor, «Eine Erfindung der Moderne. Die Ausstellungen des ‚Sonderbundes‘ im Rheinland und der Kanon der Kunst », in: *Études Germaniques*, Nr. 4, 2009, S. 997-1020, hier S. 1009. Dieser Aufsatz versucht die historischen Mechanismen und Bedingungen der *Sonderbund*-Ausstellung von 1912 aufzuarbeiten und weist insbesondere auf die in der Ausstellung vorgenommene entwicklungsgeschichtliche Einbindung der Avantgarde hin, die im Widerspruch zur Verunsicherung und Aufbruchstimmung der verschiedenen Avantgarde-Bewegungen um 1912 stand: „Es mag als Paradoxon anmuten, wenn gerade die Moderne, die ja nach einer radikalen Loslösung aus dem akademischen Betrieb strebte, ja aus diesem längst ausgeschert war, ihre legitimierende Akzeptanz aus dem Rückbezug auf ihre historischen Vorbilder bezog. Es kann so nicht verwundern, wenn dieser Kunstgriff – der ja weit über die Salons, die Verkaufsausstellungen sowie die nationalen Kunstschaufen hinausging – weniger den Künstlern selbst, als den Machern der Ausstellung zu verdanken ist.“ (Ebd., S. 1010)

und gleichzeitig in einer „retrospektive[n] Abteilung die historische Grundlage aufzeigen, auf der sich diese vielumstrittene Malerei unserer Tage aufbaut.“⁴⁰¹

Seit 1909 hatte sich Reiche regional und national, innerhalb des *Barmer Kunstvereins*, des *Sonderbunds*⁴⁰² sowie im *Verband deutscher Kunstvereine*⁴⁰³ für die moderne Kunst als einem internationalen Phänomen auf kuratorischer und kunstpolitischer Ebene eingesetzt.

Einen Schwerpunkt des Programms des *Kunstvereins* in den Jahren 1909 bis 1912 bildeten zahlreiche Ausstellungen mit Vertretern der französischen Avantgarde⁴⁰⁴ sowie Überblicke über die Entwicklung der modernen französischen Malerei im 19. u. 20. Jahrhundert mit den Präsentationen der herausragenden Privatsammlungen von Gottlieb Friedrich Reber im September 1912⁴⁰⁵ und Werner Dücker, Düsseldorf, im Dezember 1912. Dücker stellte der Vereinsgalerie seine Sammlung französischer Malerei, die „neben Werken von Cézanne, Gauguin und van Gogh (mit dem bedeutenden Schlafzimmer) [...] auch Arbeiten von Croß, Girieud, van Dongen, Herbin und Valadon [...] für längere Zeit als Leihgabe“ zu Verfügung.⁴⁰⁶ Dass sich im Kreise der Barmer Kunstfreunde eine besondere Wertschätzung der französischen Malerei sehr früh etabliert hatte, kommt durch etliche Stiftungen der Vorkriegszeit zum Ausdruck.⁴⁰⁷ Aber auch nach dem 1. Weltkrieg getätigte retrospektive Ergänzungen des Sammlungsbestandes mit Werken von maßgeblichen Vorläufern der Moderne in Frankreich⁴⁰⁸ weisen auf die hohe Wertschätzung der französischen Malerei in Barmen ebenso wie auf die von Reiche und

401 Richart Reiche, «Vorwort», in: AK SONDERBUND 1912, S. 3-7

402 1909 übernahm Reiche die Ausstellung des *Sonderbunds* nach Barmen, 1910 war Reiche Mitglied des Ausschusses der 2. *Sonderbund*-Ausstellung.

403 Richard Reiche fungierte seit Neugründung der *VDK* in München 1909 als Schriftführer. Zur Biographie von Richart Reiche s. Clemens Kreuzer, «Zu unrecht vergessen: Die Städtische Gemäldegalerie», in: Bochumer Zeitpunkte, H. 8, Dezember 2000, S. 3-18

404 Einzelausstellung Emil Bernard, April 1909, 17 Gemälde, Ausstellung französischer Künstler, September-Oktober 1909, „Junge Kunst aus Paris“ (Oktober 1910, mit u. a. Camoin, Luce, Vlaminck, „Collection französischer Künstler“, März 1912, Bonnard, Braque, Camoin, Derain, Dufy, Flandrin, Friesz, Matisse, Redon, 16 Werke. (AUSST. BARMER KUNSTVEREIN 1992)

405 Zur Ausstellung „Sammlung Reber. Ausstellung Alter und Neuer Meister“ wurde ein Katalog veröffentlicht. (S. hierzu: Uwe Fleckner, Peter Kropmanns, «Von kontinentaler Bedeutung. Gottlieb Friedrich Reber und seine Sammlungen», in: Felix Billeter, Andrea Pophanken (Hg.), *Die Moderne und ihre Sammler: französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Passagen, Bd. 3, Akademie Verlag, Berlin, 2001, S. 347-407, Günter Aust, «Die Sammlung G. F. Reber Barmen», in Ders. 1984, S. 146-149)

406 O. A., «Barmen, Ruhmeshalle», in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. 24, H. 19, 07.02.1913, S. 264-265

407 „Die Leserin“, 1909, von Louis-Abel Truchet, 1909 wurde vom Barmer Ernst Boecker gestiftet. (Hier handelt es sich vermutlich um den Bankier Ernst Boecker von Kapff (1862-), der mit seiner Frau nach 1908 in Paris lebte. Er ist im Katalog der *Sonderbund*-Ausstellung Köln 1912 als Mitglied der *Gilde* verzeichnet.) Die Gemälde „Ansicht von S. M. della Salute in Venedig“, 1908, des Postimpressionisten Paul Signac und „Flußufer“ von Maurice de Vlaminck, 1912, wurden jeweils 1911 und 1913 durch Vorstandsmitglied F. W. Boelling (1886-1964) gestiftet. (Vgl. KAT. BARMER KUNSTVEREIN 1992)

408 So u. a. Charles Francois Daubigny, „Les Coteaux de Butry“, erw. 1928, Verbleib unbekannt, und Théodore Géricault, „Gewitterlandschaft“, erw. 1928, Verbleib unbekannt (Vgl. KAT. BARMER KUNSTVEREIN 1992)

vom *Kunstverein* angestrebte Schaffung einer Sammlung mit musealem Profil hin.⁴⁰⁹ Ansporn und Impulse für die „Entdeckung der modernen französischen Malerei“⁴¹⁰ und für den Ausbau der Vereinsgalerie kamen insbesondere durch das 1902 gegründete und vom Kunsthistoriker Friedrich Fries geleitete städtische Museum im benachbarten Elberfeld. Seit 1907 waren hier durch die Zustiftungen und Dauerleihgaben des Bankiers August von der Heydt, Vorsitzender des dortigen *Museumsvereins*, und seines Schwagers Julius Schmits Werke des französischen Impressionismus und Postimpressionismus zu sehen. Die 1910 hier veranstaltete Ausstellung „Courbet und die Entwicklung der modernen französischen Malerei“ präsentierte zahlreiche Werke aus Elberfelder Privatbesitz. August von der Heydt zählte in Deutschland zu den frühesten Sammlern der Fauves.⁴¹¹ Ab 1913 verfügte das nun baulich erweiterte und neu eröffnete Museum über einen Saal mit Werken der französischen Impressionisten sowie einen Saal mit Werken des französischen, schweizerischen und deutschen Expressionismus – u. a. ein Werk von Kandinsky –, welche August von der Heydt dem Museum als Leihgabe zu Verfügung stellte.

Hieran knüpfte auch ein Schreiben an den Oberbürgermeister von Barmen. Die Stadt wurde um finanzielle Förderung des *Kunstvereins* gebeten, zumal seit der Eröffnung des Elberfelder Museums Barmen „auch auf diesem Gebiet weit hinter Elberfeld zurückgeblieben [sei]“. Ein Beitrag von 5000 M im Jahr stünde im Verhältnis zu der von der Stadt Elberfeld geleisteten Unterstützung des dortigen Museumsvereins mit 10.000 M im Jahr und der Tatsache „dass Cöln und neuerdings auch Düsseldorf, auch abgesehen von dem Größenverhältnis ganz andere Summen aufwenden“. Weiter wird darauf hingewiesen, dass „zurzeit [...] der Beitrag der Stadt für den Kunstverein 36 Mark [betrage, wobei] zum Vergleich [...] wohl erwähnt werden [dürfe], daß für ein Fest des Barmer Keglerverbands jetzt einmalig 700 M. gegeben worden [seien]“. Neben der Tatsache, dass der *Barmer Kunstverein* bisher gänzlich aus privaten Mitteln finanziert wurde, geht aus diesem Schreiben von 1913 wiederum die Absicht hervor, eine Sammlung explizit moderner Kunst zu schaffen:

„Wenn man sich im übrigen systematisch auf die Kunst der Gegenwart beschränkte, wobei natürlich nicht einseitig eine bestimmte Richtung bevorzugt werden dürfte, so könnte mit verhältnismäßig wenig Geld im Laufe kurzer Jahre eine Sammlung zusammengebracht werden, die sich sehen lassen könnte und den Nachlebenden ideell

409 Anfang 1907 hatte Richard Reiche in einer Art Antrittsrede über die „Ziele und Weiterentwicklung des Barmer Kunstverein“ seine Pläne zu einem planvollen Ausbau der Vereinsgalerie dargelegt. (Barmer Zeitung, 8.02.1907, zit. n.: BECKS-MALORNY 1992, S. 41)

410 Gerhard Finkh, «Die Entdeckung der modernen französischen Malerei», in: Gerhard Finkh (Hg.), Der expressionistische Impuls: Meisterwerke aus Wuppertals großen Privatsammlungen, Ausst.-Kat., Von der Heydt-Museum, Wuppertal 2008, S. 163-173

411 S. hierzu: Andrea Meyer, «Ein Sammler ‚französischer Expressionisten‘. August von der Heydt», in: BILLETER/POPHANKEN 2001, S. 235-250

und materiell ein wertvolles Erbe sein würde.“⁴¹²

Ebenfalls aus Elberfeld übernommen worden war im Mai 1910 die 1. Wanderausstellung der 1909 gegründeten *Neuen Künstler-Vereinigung München (NKVM)*, die im *Barmer Kunstverein* präsentiert wurde. Kontakte nach Barmen bestanden jedoch auch durch den Maler Adolf Erbslöh (1881-1947) und den Sammler und Unternehmer Oscar Wittenstein (1880-1918)⁴¹³, beide aus Barmen gebürtige Gründungsmitglieder der *NKVM*. Es folgte eine 24 Werke umfassende Einzelausstellung von Franz Marc im Juni-Juli 1911, auf welcher der Barmer Textilfabrikant Carl Ferdinand Holzrichter (1872-1965), Mitglied des *Kunstvereins*⁴¹⁴, die Gemälde „Weidende Pferde III“ und „Akt auf Zinnober“ von 1910⁴¹⁵ erwarb und letzteres dem *Kunstverein* schenkte⁴¹⁶. Im September 1911 wurden Einzelausstellungen von Bechtejew und Alexej von Jawlenskys gezeigt. Von Letzterem war bereits anlässlich der Ausstellung der *NKVM* durch Schenkung der beteiligten Künstler Erbslöh und Bechtejew das Werk „Mädchen mit Pfingstrosen“ 1910 (Abb. 14a) in die Vereinsgalerie gelangt. Mit Einzelausstellungen von Emil Nolde und Oskar Kokoschka in diesem Jahr waren auch andere Vertreter des „deutschen“ Expressionismus im *Barmer Kunstverein* präsent. Im Unterschied zu den Ausstellungen der „französischen Neukunst“ lösten die Werke der Münchner Avantgarde scharfe Proteste innerhalb des *Kunstvereins* aus. In Reaktion auf die von einem Teil der Kunstvereinsmitglieder formulierte Eingabe gegen die Bevorzugung der „extrem sezessionistischen Kunstrichtung“ im Ausstellungsprogramm des *Barmer Kunstvereins* hin argumentierte der *Kunstverein* mit Statistiken im Rahmen einer ausführlichen Positionierung als „fortschrittlicher Kunstverein“.⁴¹⁷ Demnach fand die „sezessionistische Kunstrichtung“ mit ca. 42 % Verkaufsanteil im Jahr 1911 bei der Sammlerschaft großen Anklang.⁴¹⁸ Dass der *Barmer Kunstverein* in diesen Jahren auch kommerziell gesehen in den Vorkriegsjahren über Barmen hinaus ein wichtiger Umschlagplatz für moderne Kunst im rheinisch-westfälischen Industriegebiet war, lässt sich neben den bereits erwähnten Erwerbungen durch Franz Kluxen auch an den in der Einzelausstellung von Franz Marc im Juni/Juli 1911 getätigten Ankäufe verifizieren. Aus Düsseldorf erwarb hier der Sammler Werner Dücker zwei Gemälde, „Badende Frauen“ und „Mutterpferd mit

412 Schreiben einer nicht identifizierbaren Person, die den Kreisen des Kunstvereins nahestand, an den Oberbürgermeister von Barmen, 21.04.1913, Stadtarchiv Wuppertal, K III 3 a

413 Annegret Hoberg, Helmut Friedel (Hg.), *Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ zum ‚Blauen Reiter‘*, Ausst.-Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus, Prestel, München, 1999, S. 276

414 Holzrichter trat zudem als Mitglied des Ehrenausschusses und Stifter der Kölner *Sonderbund-Ausstellung 1912* in Erscheinung. (AK SONDERBUND 1912, S. 9, 13)

415 Annegret Hoberg, Franz Marc. Gemälde, Bd. 1, Werkverzeichnis, C. H. Beck, München, 2003, Nr. 129

416 AUST 1984, S. 138 (Abb.), KAT. BARMER KUNSTVEREIN 1992, S. 176, 179 (Abb.)

417 Wiedergabe der Veröffentlichung s. AUST 1984, S. 132-135; vgl. «Auszüge aus dem Jahresbericht des Barmer Kunstvereins von 1911», in: BECKS-MALORNY 1992, S. 53-54

418 Ebd.

Fohlen“, und Alfred Flechtheim das Werk „Knabe mit Lamm“. Mit dem Verkauf von „Das blaue Pferd II“ an das Walraff-Richartz-Museum nach Köln konnte Reiche den ersten Museumsankauf eines Werkes von Franz Marc vermitteln.⁴¹⁹

Gleichzeitig konnte der Kunstverein dem Vorwurf der Bevorzugung der „sezessionistische Kunstrichtung“ entgegen, dass der Anteil der Ausstellung von Werken des *NKVM* mit 8% 1910 und 12,5% 1911 sehr gering war.⁴²⁰ In der Tat wurden die neuesten Strömungen in ein vielseitiges Ausstellungsprogramm integriert, welches dem Publikum alle aktuellen Richtungen der Kunst vom nachwirkenden Jugendstil über die Plein-Air-Malerei der Münchner Künstlergruppe *Die Scholle* bis hin zum Symbolismus des Malers Ludwig von Hoffmann näherbrachte.⁴²¹ Insgesamt konnte der *Kunstverein* mit Reiches Ausstellungspolitik eine erfolgreiche Bilanz ziehen, denn die Besucherzahlen hatten sich seit 1907 vervierfacht und die Verkäufe von Werken verdreifacht.⁴²²

Mit der Anwendung von ökonomischen Prinzipien und der Akzentuierung der „Fortschrittlichkeit“ moderner Kunst erreichte der Kunstvereinsleiter offenbar die Mitglieder des *Barmer Kunstvereins*, die durchwegs aus alteingesessenen Fabrikantenfamilien stammten. Darin knüpfte man an die Gründungsideale und -strategien des deutschen Kunstvereins des 19. Jahrhunderts als sozio-ökonomisches Handlungsfeld des aufstrebenden Bürgertums an.

Das Instrument der Statistik nutzte Reiche im Übrigen auch als Schriftführer innerhalb des seit 1909 unter dem Vorsitz des *Münchner Kunstvereins*leiters Pixis gegründeten *VDK*⁴²³, indem er gemeinsam mit Pixis mittels eines umfassenden an 118 deutsche Kunstvereine gerichteten Fragebogens Erhebungen über die strukturelle Verfasstheit der deutschen Kunstvereinslandschaft veranlasste.⁴²⁴ Die Erhebung von Mitgliederzahlen war bereits im 19. Jahrhundert als Grundlage zur Bemessung der Wirksamkeit der Vereine für

419 Brigitte Roßbeck, Franz Marc: Die Träume und das Leben, Biographie, Siedler Verlag, München, 2015, S. 170-171

420 Kunstverein in Barmen, Jb. 1911, S. 3, zit. n.: BECKS-MALORNY 1992, S. 50

421 AUSST. BARMER KUNSTVEREIN 1992

422 Ausstellungsbesucher: 1907: 6085 – 1911: 26862; Privat angekaufte Werke: 1907: 11567 M – 1911: 29766 (BECKS-MALORNY 1992, S. 281-283)

423 Protokoll der 2. Mitgliederversammlung des *VDK*, Künstlerhaus Hannover, 20. und 21.06.1911, Stadtarchiv Wuppertal, K III 3a

424 S. Dok. VDK STATISTIK 1902-1911. Als „erste Tat des jungen Verbands“ wurden Auszüge der Ergebnisse der Statistik in der ersten Ausgabe der „Mitteilungen des Verbands deutscher Kunstvereine“ veröffentlicht (Die Redaktion, «Zur Einführung», in: Mitteilungen des Verbands deutscher Kunstvereine, H. 1, Jg. 1, hrsg. von der Geschäftsleitung des *VDK*, Galeriestr. 10, München, Januar 1912). Wie aus der Korrespondenz des *VDK* mit der Barmer Stadtverwaltung hervorgeht, versuchte der *VDK* neben den Kunstvereinen auch die von staatlichen und kommunalen Behörden getätigten Aufwendungen in Erfahrung zu bringen (Schreiben *VDK* – Stadtverwaltung Barmen, Eingangsstempel 16.09.1910, Rundschreiben *VDK* – Stadtverwaltung Barmen, 15.04.1912, jeweils: Stadtarchiv Wuppertal, K III 3 a). Die Statistik diente dem *VDK* und seinen Mitgliedern u. a. dazu, Maßnahmen einer kommunalen Kunstpolitik anzuregen bzw. die jeweiligen Städte zu einer finanziellen Förderung der Kunstvereine zu bewegen.

die Kunst genutzt worden.⁴²⁵ Erstaunlicherweise schaffte es Reiche, der innerhalb des VDK auch die Kunstvereine von Barmen, Köln, Bonn und Mönchengladbach vertrat und Mitglied des Ausschusses war,⁴²⁶ hier indirekt ein Zeichen für die Öffnung der deutschen Kunstvereine für die moderne Kunst zu setzen. Auf die Anfang 1912 in einer Generalversammlung des *Kunstvereins Barmen* von Vereinsmitgliedern vorgetragenen Zweifel, ob es sich bei der „extremen Richtung“ um Kunst handle, reagierte der *Barmer Kunstverein* mit einer Grundsatzerklärung zur modernen Politik der Kunstvereine, welche sogleich in den Mitteilungen des VDK als vorbildhaft veröffentlicht wurde:

„Die Frage, was ‚Kunst‘ sei, sieht im Gegensatz zu diesem Urteil, der Kunstverein sich außerstande [zu beurteilen]. Sie gehört unserer Ansicht nach nicht einmal vor ein Forum von Künstlern [...]. Unbekümmert um die Verschiedenheit der Beurteilungen werden wir fortfahren in unseren Ausstellungen ein möglichst objektives Bild von dem Kunstschaffen unserer Zeit zu geben.“⁴²⁷

Die federführend vom Maler Ludwig Fahrenkrog, Professor an der Barmer Kunstgewerbeschule, „im Interesse der Stadt, der Kunst im besonderen der deutschen Kunst“ getätigte Eingabe, welche sich insbesondere gegen die Präsenz der „Pollacken“ und Russen (Jawlensky und Kandinsky) im Ausstellungsprogramm und in der Sammlung richtete, wurde von Herwarth Walden in einem Akt der Solidarisierung mit Richard Reiche als Provinz-Posse in seiner Zeitschrift „Der Sturm“ aufgegriffen.⁴²⁸ Dass sich die neue Richtung hier trotz aller „Fortschrittlichkeit“ nur langsam durchsetzen ließ, zeigen die zwischen 1908 und 1919 aus dem Etat des *Kunstvereins* selbst getätigten Ankäufe, welche die Zustimmung des Vorstands und eines 25-köpfigen Ausschusses des Kunstvereins erforderten⁴²⁹. Von insgesamt sechs Werken vermitteln zwei rein lokalhistorisches Interesse, zumal es sich um Bildnisse von Persönlichkeiten handelte, die sich um die Kulturpflege der Stadt Barmen verdient gemacht hatten⁴³⁰; drei weitere Werke stammen von beliebten Vertretern der Düsseldorfer Malerschule.⁴³¹ Nur mit

425 Vgl. SCHMITZ 2001, S. 367 ff.

426 BECKS-MALORNY 1992, S. 106, Anm. 178

427 VDK 1912, S. 7

428 Herwarth Walden, «Wacht an der Wupper», in: Der Sturm, Jg. 3, H. 152-153, (März) 1913, S. 286-287

429 Über die im *Barmer Kunstverein* praktizierte Ankaufspolitik erfährt man aus einem 1913 an den Oberbürgermeister von Mannheim gerichteten Schreiben Richard Reiches: „1.) Der Galerieleiter (Kunsthistoriker) ist nicht befugt selbständig Ankäufe zu machen. 2.) Die Ankäufe für die Vereinsgalerie werden in der Regel vom fachmännischen Leiter vorgeschlagen. Die Entscheidung trifft der Vorstand (einschließl. des fachmännischen Leiters 6 Mitglieder) und der Ausschuss (25 Mitglieder) 3.) Eine höhere Instanz, der eine Bestätigung dieser Beschlüsse unterläge, existiert nicht. 4) & 5) In den meißten Fällen werden die Kunstwerke von den Künstlern direkt angekauft, zum geringeren Teil durch die Vermittlung des Kunsthandels, in einzelnen Fällen, in denen die Fachkommission außer dem fachmännischen Leiter noch einen Vertrauensmann zu ernennen pflegt, auch auf Kunstauktionen.“ (Schreiben Richard Reiche – Oberbürgermeister der Stadt Mannheim, 10.12.1913, Stadtarchiv Wuppertal, K III 3a)

430 Arthur Kampf (1864-1950), „Bildnis Robert Barthels“, 1908, erw. 1909; Rudolf Ritter (1881-1915), „Bildnis Franz Koenen“, 1909, erw. 1910 (KAT. BARMER KUNSTVEREIN 1992)

431 Johann Georg Dreydorff (1873-1935), „Stille Mondnacht (Innenraum)“, erw. 1908; Georg Burmester (1864-1936), „Winter im Fischerhafen“, 1900, erw. 1910; Wilhelm Schreuer (1866-1933), „Das Diner (?)“, erw. 1911 (KAT. BARMER KUNSTVEREIN 1992)

„Weiblicher Torso“, 1905/06, des Bildhauers Bernhard Hoetger wurde 1909 aus einer umfangreichen Einzelausstellung des Künstlers im *Kunstverein* ein eigenständiges expressionistisches Werk und mit dem Gemälde „General und Adjutant“ des *Sonderbund*-Mitgründers August Deusser (1870-1953) 1910 ein Werk der gemäßigten Moderne durch den *Kunstverein* selbst erworben.

Im Rahmen seiner maßgeblichen Mitarbeit an den Ausstellungen des *Sonderbunds westdeutscher Kunstfreunde und Künstler*⁴³² 1910, 1911 und 1912 gelang es Reiche parallel zum Programm des *Kunstvereins* gemeinsam und mit seinen Mitstreitern Karl Ernst Osthaus (1874-1921), Alfred Hagelstange (1874-1914), Walter Cohen und Alfred Flechtheim die Auffassung zu vertreten, dass die „deutsche Kunst nur dann wirklich Neues hervorbringen [könne], wenn sie bereit wäre, Einflüsse von Frankreich aufzunehmen“.⁴³³ Dies lässt sich besonders an der Konzeption der zweiten Ausstellung des *Sonderbunds* nachvollziehen, welche vom 16. Juli bis 9. Oktober 1910 unter dem Titel „Deutsche und französische Neukunst“ im Städtischen Kunstpalastr in Düsseldorf gezeigt wurde. Wie Flechtheim sich später erinnerte, „brachte uns Düsseldorfern [anlässlich dieser Ausstellung] Richard Reiche die neue Bewegung in München, die um Kandinsky und Marc, die blauen Reiter.“⁴³⁴ Der Ausstellungskatalog verzeichnet drei Improvisationen von Kandinsky aus den Jahren 1909 und 1910⁴³⁵, acht Gemälde von Jawlensky sowie ein Stilleben von Alexander Kanoldt, zwei Werke von Pierre Paul Girieud und acht Werke von Karl Hofer.⁴³⁶ Die hier in Saal 16 vorgenommene Zusammenstellung von Jawlenskys „Pivoines (Mädchen mit Pfingstrosen)“ aus der Sammlung des *Barmer Kunstvereins* (Abb. 14a, b)⁴³⁷ und „Damenbildnis“ aus der Barmer Sammlung Reber⁴³⁸ mit einem „Akt“ von Matisse (Abb. 15a,b)⁴³⁹ und einem „Frauenbildnis“ von Kees van Dongen (Abb. 16)⁴⁴⁰ musste dem Betrachter die Verwandtschaft zwischen dem französischen und dem deutschen Expressionismus vor

432 Dieser Zusammenschluss von Museumsleuten, Kunstsammlern und Düsseldorfer Künstlern war als aus der 1909 u. a. von den Düsseldorfer Malern August Deusser und Max Clarenbach gegründeten Künstlervereinigung *Sonderbund* hervorgegangen, die ihre Malerei unabhängig von der Düsseldorfer Akademie mit Werken der französischen Moderne konfrontierten. (S. Magdalena Möller, *Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf*, Rheinland-Verlag, Köln, 1984)

433 BECKS-MALORNY 1992, S. 55

434 A. F. [Alfred Flechtheim], «Die Kunst der Lebenden in Barmen (Marginalien)», in: *Der Querschnitt*, Jg. 7, H. 1, Berlin, 1927, S. 70

435 Es handelte sich um „Improvisation Nr. 4, Abend“, 1909, „Improvisation Nr. 5, Presto“, 1910 und „Improvisation Nr. 7, Sturm“, 1910. (*Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* (Hg.), *Ausstellung des Sonderbunds westdeutscher Kunstfreunde und Künstler*, Ausst.-Kat., Bagel, Düsseldorf, 1910, Nr.100-102, im Folgenden: AK SONDERBUND 1910; Vgl. GORDON 1974, S. 419)

436 S. AK SONDERBUND 1910

437 Ebd., Nr. 99, Abb., o. S.

438 Ebd., Nr. 92

439 Ebd., Nr. 81, Abb., o. S.

440 Ebd., Nr. 68, Abb., o. S.

Augen führen. Es wird vermutet, dass eben diese 2. Ausstellung des Düsseldorfer *Sonderbundes* Ende 1910 die Gründung des Kölner *Gereonsklubs* anregte.⁴⁴¹

Abermals betonte Reiche auch anlässlich der dritten Ausstellung des *Sonderbundes*, dass „in den gegenwärtigen Zeitläuften, da enge Geister deutsche Kunst in enge Grenzen bannen möchten, [dass es dem Sonderbund] Bedürfnis und Freude [sei], Frankreichs Künstler besonders herzlich willkommen zu heißen.“⁴⁴²

Mit diesem Vorwort zur Ausstellung nahm Reiche auch stellvertretend für den *Sonderbund* Stellung zu dem im Frühjahr 1911 verfassten „Protest deutscher Künstler“, in welchem der Maler Carl Vinnen gemeinsam mit über 100 Künstlern und Kunstkritikern „gegen die große[n] Invasion französischer Kunst, die sich seit einigen Jahren in den sogenannten fortgeschrittenen deutschen Kunstkreisen vollzieht“, öffentlichkeitswirksam vorgehen wollte. Die Schrift war ausgelöst durch den Ankauf von Vincent van Goghs Gemälde „Mohnfeld“, 1889, für die Bremer Kunsthalle, richtete sich jedoch exemplarisch auch gegen den *Sonderbund*, welcher sich „an den jüngsten Pariser Extravaganten, Matisse und andere“ orientiere und eine Kunstauffassung vertrete, die sich in „verstandesmäßiger Reflexion“ erschöpfe. Durchaus nachvollziehbar stellte Vinnen heraus: „Wir sehen hier das deutliche Beispiel einer pädagogischen Führung durch ein lediglich rezeptives Element, durch den modernen Ästhet.“⁴⁴³ Wiederum zeigte Reiche ein herausragendes Geschick, kunstpolitische Gegner für sich zu gewinnen, indem er die von Vinnen geäußerte Kritik daran, dass im *Sonderbund* „die rheinische Kunst aus ihrer einstigen Vormachtstellung heraus ins Hintertreffen geraten“ sei und nun Anschluss an die französische Kunst suche, positiv ummünzte:

„Wenn wir Vertrauen zu der sieghaften Kraft germanischer Kunstbegabung haben und neue Möglichkeiten tiefster künstlerischer Bese[e]ligung durch unsere Rasse erhoffen, dann müssen wir aus allen Gründen der Vergangenheit für die Gegenwart der deutschen Kunst eine Auseinandersetzung mit dem französischen Schaffen suchen, welches ein integrierendes Bestandteil europäischen Kunstwillens ist, damit die nationale Kunst, nach der wir uns sehnen, gross, frei und weit werde.“⁴⁴⁴

Kaum erfährt man aus den Quellen von den persönlichen Vorlieben oder der eigenständigen kunstkritischen Position Richard Reiches. Lediglich seine besondere Wertschätzung des Werkes von Alexej von Jawlensky könnte dem Sammlungsbestand des *Kunstvereins* und einem monographischen Aufsatz aus den zwanziger Jahren⁴⁴⁵ entnommen werden. Seiner Entscheidung Ende 1911 das noch stark unter dem Einfluss

441 REINHARDT 1993, S. 53

442 Richart Reiche, «Vorwort», in: *Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* (Hg.), Ausstellung des Sonderbunds westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, Ausst.-Kat., Bagel, Düsseldorf, 1911, o.S., ebenfalls veröffentlicht unter dem Titel „Rheinische und Französische Künstler“, in: PAULI 1911, S. 105-106, im Folgenden zit. n. PAULI 1911

443 Carl Vinnen, «Quousque Tandem», in: Ders. (Hg.), *Ein Protest deutscher Künstler*, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1911, S. 3-4

444 REICHE 1911, S. 105-106

445 Richart Reiche, «Alexej von Jawlensky», in: *Feuer*, Jg. 3, H. 1, (Oktober) 1921, S. 27-31

des französischen Post-Impressionismus stehende und am Gegenständlichen orientierte Werk „Araber 1“ von Kandinsky aus dem Jahr 1909 auf der Ausstellung des *Gereonsklubs* für seine Privatsammlung zu kaufen, ging offensichtlich ein längerer Annäherungsprozess voraus⁴⁴⁶, obwohl er ja selbst als Kurator drei Improvisationen des Künstlers für die erste *Sonderbund*-Ausstellung in Düsseldorf vermittelt hatte. Der Einschätzung von Günther Aust folgend, lässt sich Reiches Engagement aus seiner „Überzeugung, Zeitgenosse einer historischen Wende zu sein und dem Durchbruch einer neuen künstlerischen Kultur dienen zu müssen“ erklären.⁴⁴⁷

Während Reiche sich als Kunsthistoriker vielleicht ausdrücklicher in nicht überlieferten Reden und Führungen positionierte, vermitteln die vorhandenen und hier behandelten Quellen vor allem Reiches Wirken auf kunstpolitischer Ebene, unter Rückgriff u. a. auf die von Worringer entwickelten Kunstbegriffe und durch Anwendung ökonomischer Prinzipien auf die Vermittlung moderner Kunst. Auf dieser sich in und um den *Barmer Kunstverein* kunstpolitisch und „kunstdiplomatisch“ äußernden Herangehensweise basierte auch Reiches in den zwanziger Jahren vorangetriebene Überzeugung, moderne Kunst und fortschrittliche Wirtschaft, u. a. als Standortfaktor in Barmen und volksbildende Kraft im rheinisch-westfälischen Industriegebiet, in Zusammenhang zu stellen (s. Kap. 3.2.1.1 u. Kap. 3.2.1.2).

446 „Reiche erkundigte sich nach ihren Bildern vom Gereonsklub, die er damals noch nicht so ganz ästimierte [...]“ (Schreiben A. Macke – W. Kandinsky, 8.01.1912, in: FRESE/GÜSE 1987, S. 276)

447 AUST 1984, S. 127

3.1.2.2 Die *FDK*: Ein „Mustermuseumchen“ jüngstdeutscher Kunst 1915-1924

3.1.2.2.1 Aus dem *Sonderbund* erwachsen: Akteure und Kontexte der *FDK*

„Lieber Dr., haben Sie keine Angst vor all den Malern in Düsseldorf. Eine Lebensaufgabe für Sie: Sorgen Sie dafür, daß das Deutsche Reich sein Geld für Ankäufe ausgibt für Kerle, die malen können, statt es an den Akademien zu verpulvern. Sie erwerben sich den Dank aller Kunsthistoriker und Maler. Abschaffen der Akademien! Aber ich gratuliere Ihnen herzlich und hoffe Sie oft zu besuchen. Vorher gehe ich aber noch nach Tunis. Mit herztl. Gr. Ihr AM“⁴⁴⁸

Mit diesem freundschaftlichen Appell gratulierte August Macke im Februar 1914 Walter Cohen zu seiner Berufung als Direktorialassistent der unter Leitung von Karl Koetschau (1868-1949) ein Jahr zuvor gegründeten städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf. Kurz zuvor, im Dezember 1913, hatte Alfred Flechtheim zwischen Kunstpalast und Kunstakademie seine Galerie eröffnet. Die erste Ausstellung, mit Werken von Oswald Achenbach bis Heinrich Nauen, von Paul Cézanne bis Pablo Picasso, Edvard Munch bis Erich Heckel⁴⁴⁹ ergab mit einem umfassenden Überblick regionaler, nationaler und internationaler Kunst des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart „fast eine europäische Jahrtausendausstellung“⁴⁵⁰ und kann als „unmittelbare Nachfolgeausstellung“ der *Sonderbund*-Ausstellung 1912 betrachtet werden.⁴⁵¹ Alfred Flechtheim, der als Schatzmeister und Leihgeber seit Gründung des *Sonderbunds* entscheidend in dessen Vorstand mitgewirkt hatte, war jedoch im Februar 1913 gemeinsam mit Hagelstange, Reiche, Cohen, Gosebruch und Hertz aus dem *Sonderbund* ausgetreten, der unter dem Vorstand der Düsseldorfer *Friedfertigen* bis zu seiner Auflösung 1915 keine weitere Ausstellung präsentieren würde. Mit Eröffnung der Galerie setzte man darauf, dass „für die Düsseldorfer Kunsthalle durch Koetschaus beginnende Direktion eine neue Aera an[breche]“.⁴⁵² Die Hoffnung, dass der von Max Osborn propagierte „Rheinische Kunstfrühling“, Zeichen einer „Kunstleidenschaft nirgends brennender als links und rechts der alten Pfaffenstraße und im nachbarlichen Westfalen“, auch in Düsseldorf Einkehr hielte⁴⁵³, würde jedoch nicht erfüllt. Karl Koetschau konnte seine anfänglichen

448 Schreiben A. Macke – W. Cohen, 6. Februar 1914 in: Ina Ewers-Schulz (Hg.), August Macke - ganz privat, Kunsthaus Stade, Museum für Neue Kunst, Freiburg im Breisgau, Wienand Verlag, Köln, 2009, S. 127

449 Galerie Alfred Flechtheim (Hg.), Beiträge zur Kunst des 19. Jahrhunderts und unsere Zeit, hrsg. anlässlich ihrer Eröffnung von der Galerie Alfred Flechtheim, Ausst.-Kat., Galerie Alfred Flechtheim Düsseldorf, Düsseldorf, 1913

450 Ottfried Dascher, "Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst". Alfred Flechtheim - Sammler, Kunsthändler, Verleger, Quellenstudien zur Kunst. Schriftenreihe der International Music and Art Foundation, Band 6, Nimbus Verlag, Wädenswil, 2011, S. 88

451 Dirk Teuber, «Die Ausstellungen im Spiegel der Kölner Presse», in: Wulf Herzogenrath (Hg.), Frühe Kölner Kunstausstellungen: Sonderbund 1912, Werkbund 1914, Pressa USSR 1928: Kommentarband zu den Nachdrucken der Ausstellungskataloge, S. 148-237, hier: S. 156

452 Max Osborn, «Rheinischer Kunstfrühling», in: AK GAL. ALFRED FLECHTHEIM 1913, S. 87-88

453 Ebd.; „Pfaffenstraße“ ist eine Bezeichnung für das Rheinland.

Pläne einer modernen Galerie, unter Berücksichtigung der französischen Malerei, für die ihn Alfred Flechtheim nach eigener Aussage begeistert hatte⁴⁵⁴, bei der Ankaufskommission nicht durchsetzen. Stattdessen konzentrierte er sich unter Mitarbeit Walter Cohens in den kommenden Jahren auf den Ausbau der Sammlung deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. Mit Einbruch des Krieges im Sommer 1914 stagnierte das rheinische Kunstleben zusehends. Die Galerie Flechtheim veranstaltete im Herbst eine letzte Ausstellung, im Juni 1917 wurden ihre Bestände in Berlin verauktioniert.⁴⁵⁵ Mit dem Tod des Direktors des Walraff-Richartz-Museums Alfred Hagelstange im Dezember 1914 starb einer der wichtigsten Verfechter der Moderne in der rheinischen Museumslandschaft. Anfang 1915 jedoch würde Walter Cohen die Gelegenheit ergreifen, der eingangs zitierten Aufforderung August Mackes, der kurz nach seinem Einzug an die Westfront im September 1914 gefallen war, außerhalb des städtischen Kunstsammlungen und entgegen der schwierigen Düsseldorfer Verhältnisse Folge zu leisten.

Mit dem „seligen Sonderbund“ als „Skelett im Hause“⁴⁵⁶ beschloss er gemeinsam mit vier mittlerweile in ganz Deutschland verstreuten ehemaligen Weggefährten aus den bewegten Düsseldorfer *Sonderbund*-Zeiten Johannes Geller (1873-1954), Walter Cohen, F. H. Ehmcke, Rudolf Bosselt (1871-1938) und Alfred Fischer (1881-1950) im April 1915 die *Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts* (FDK) zu gründen. Nicht von Düsseldorf, sondern vom linksrheinischen Neuss aus setzten sie im Stillen und im Kontext der kriegsbedingten gesellschaftlichen Isolierung und Zerstreuung an, ein „zukünftiges Mustermuseumchen“⁴⁵⁷ jüngstdeutscher Kunst⁴⁵⁸ zu schaffen. Zwischen 1915 und 1922 würde der Vorstand unter eigenverantwortlicher Verwendung eines Etats, gestiftet von den bis 1920 in ganz Deutschland verteilten 52 Mitgliedern der Gesellschaft, eine Sammlung von rund 250 Werken bildender und angewandter Kunst zusammentragen, die – so sah es die Satzung optional vor – nach Ablauf von 20 Jahren geschlossen einer öffentlichen Institution übertragen werden sollte.

Die Geschichte der FDK wurde in der Literatur, aufbauend auf der von Irmgard Feldhaus, Direktorin des Clemens-Sels-Museums, geleisteten Ersterforschung⁴⁵⁹ unter

454 Rudolf Schmitt-Föller (Hg.), „Nun mal Schluß mit den blauen Picassos!“. Texte des Kunsthändlers Alfred Flechtheim, Weidle Verlag, 2010, S. 50

455 Vgl. DASCHER 2011, S. 97-118

456 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 22.12.1915, in: Paul Horn, Margret Umbach, Walter Cohen 1880-1942. Ein Beitrag zur Geschichte der rheinischen Kunst und Kunstwissenschaft im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, unveröffentlichtes Manuskript, ca. 1959, Stadtarchiv Düsseldorf, IV 29477, 1910-1940, Veröffentlichungen W. Cohen, S. 88; im Folgenden: DENKSCHRIFT COHEN 1959

457 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 15.02.1916, ebd., S. 89-90

458 Diesen Begriff verwendete Cohen in einem Brief, allerdings bzgl. des Verlagsprogramms von Kurt Wolff, München. (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 03.11.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 97-98)

459 Irmgard Feldhaus, «Gesellschaft zur Förderung Deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des modernen Mäzenatentums», in: Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde, 1959, S. 17-23

verschiedenen Aspekten behandelt.⁴⁶⁰ Eine weitergehende Grundlagenforschung, welche die vorhandenen Geschäftsdokumente in ihrer Gesamtheit auswerten und kontextualisieren und somit eine Rekonstruktion der Sammlung der *FDK* ermöglichen würde, bleibt ein Desiderat.

Aufbau und Profil der Sammlung der *FDK* entwickelten sich zwischen 1915 und 1922 über vielfältige Sondierungsprozesse, die durch die erhaltenen Korrespondenzen zwischen den in Deutschland verstreuten Vorstandmitgliedern, greifbar werden.⁴⁶¹ Zwei Jahre nach Gründung konnte die *Gesellschaft* in ihrem Jahresbericht folgende Grundsätze für die Ausrichtung der Sammlung festhalten:

„Hauptsächlich nur das aufzunehmen, was über den als abgeschlossen zu betrachtenden Impressionismus auf neue Wege in die Zukunft der deutschen Kunst hinweist – damit sollen jedoch keineswegs aus Grundsatz impressionistische Kunstwerke ausgeschlossen sein; man wird sogar solche, in denen Entwicklungstendenzen auf den neuen Stil erkennbar sind, ebenfalls sammeln müssen [...]; – sodann nur auf die Qualität des einzelnen Kunstwerkes zu sehen und lieber das gute Werk eines ganz unbekannten Künstlers, als das bedeutungslose eines bekannten Meister anzukaufen.“⁴⁶²

Die *FDK* legte, bedingt durch besondere Umstände, schon sehr früh statt eines Ausstellungsvereins die Konzeption eines privaten Museums der Moderne vor, um somit den Einfluss des durch den Krieg unterbrochenen Stroms der modernen Kunstbewegung und insbesondere seine in der *Sonderbund*-Ausstellung 1912 freigelegte Spur geltend zu machen und jedoch auch bewusst einen Status Quo in der Entwicklung der modernen Kunst zu dokumentieren.

Die Zusammensetzung des u. a. vom den Geist der modernen Reformkunstbewegung geprägten und zuvor im *Sonderbund* vereinten, 1915 jedoch in ganz Deutschland verstreuten Vorstands sowie die Konzeption der *FDK* legt in Ergänzung der vorangegangenen Erörterung der europäischen Moderne im *Barmer Kunstverein* eine weitere, „aus dem Sonderbund erwachsene“ Spur frei.

460 Jutta Assel, Clemens-Sels-Museum Neuss (Hg.), F. H. Ehmcke und seine Neusser Schüler H. Coßmann, E. Malzburg, J. Urbach, Ausst.-Kat., Clemens-Sels-Museum Neuss, Neuss, 1984; Annette Barfurth-Igel, «Johannes Geller (1873-1954)», in: Lebensbilder aus dem Kreis Neuss, Bd. 1, Neuss, 1993, S. 69-82; Jörn-Hanno Hendrich, Alfred Fischer-Essen 1881-1950. Ein Architekt für die Industrie. Diss., Technische Hochschule Aachen, 2011, S. 39 ff., 91 ff.; Max Tauch, «Die Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts und Paul Klee», in: Uta Laxner-Gerlach (Hg.), Paul Klee im Rheinland. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Ausst.-Kat., Rheinisches Landesmuseum Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, DuMont, Köln, 2003, S. 45-52

461 Die Geschäftsakten der *FDK*, darunter Jahresberichte, Korrespondenzen des Vorstands und der Mitglieder, Rechnungen über Kunstwerke etc. sind im Nachlass Johannes Geller, D.04.G.01, im Stadtarchiv Neuss bewahrt. Darüber hinaus ist der für die Aktivitäten der *FDK* relevante Briefwechsel zwischen Walter Cohen und F. H. Ehmcke in Auszügen in einer unveröffentlichten Denkschrift für Walter Cohen im Stadtarchiv Düsseldorf wiedergegeben. (DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 86-125 (1911-1937))

462 *FDK*, Jb. 2, 1917, o. S., Stadtarchiv Neuss, NL Johannes Geller, D.04.G.01. Der Archivnachweis der Jahresberichte, der Satzung und Erläuterung der Satzung die sich alle im Stadtarchiv Neuss, NL Johannes Geller, D.04.G.01, befinden wird im Folgenden nicht mehr erwähnt.

Dem Geist dieser Kunstvereinigung, welche, so Geller, „nicht auf zufällige Bekanntschaft gegründet, sondern auf zehnjährige Zusammenarbeit bei verschiedenen Aufgaben und auf die Erfahrung, daß keine Dissonanzen unser Zusammenhalten stören können“⁴⁶³ soll vorerst durch die Skizzierung der Viten, Begegnungen und Kunstauffassungen ihrer Akteure nachgegangen werden.

In Erweiterung der vorhandenen Literatur soll im Rahmen dieser Erörterung ein besonderer Fokus auf das Wirken des Kunsthistorikers und Museumskustos Walter Cohen gelegt werden, der neben dem Geschäftsführer Geller als entscheidender Akteur der *FDK* gelten kann.⁴⁶⁴ Mit der Fokussierung des „Kunsthistorikerstandpunkts“ innerhalb der *Gesellschaft* erfolgt die Erörterung vor dem Hintergrund der stagnierenden Verhältnisse in Düsseldorf, der Entwicklung des „Rheinischen Expressionismus“, dessen glühendster Propagator Cohen seit 1911 als Autor und Ausstellungsmacher war. Dies wird im Hinblick auf die Definition eines „deutschen“ Expressionismus und auf die Frage der kunsthistorischen Bestandsaufnahme der modernen Kunst im vergleichenden Überblick der „modernen“ Kunstvereine um 1919 in Kap. 3.1.3 vertieft, wo auch die zeitweilige, jedoch einflussreiche Mitgliedschaft des Kunsthistorikers Carl Georg Heise thematisiert wird.

Vermutlich seit Ende 1910 bestand der im Eingangszitat erkennbare freundschaftliche Kontakt zwischen August Macke und dem Bonner Kunsthistoriker Walter Cohen⁴⁶⁵, der bisher als Assistent am Provinzialmuseum in Bonn beschäftigt war und sich neben seiner beruflichen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit älterer Kunst – insbesondere der niederländischen Malerei – schon früh für junge rheinische Kunst begeisterte, sie sammelte⁴⁶⁶ und vermittelte.⁴⁶⁷ Die Verbindung setzte sich über die Jahre fort, so z. B. im Rahmen der Ausstellungen des bereits erörterten Kölner *Gereonsklubs*. Angelpunkte ihrer Begegnung in Bonn waren anfangs das aus einer Privatstiftung hervorgegangene und 1905 eröffnete Museum Obernier und zum anderen die von Walter Cohens Bruder Fritz

463 BARFURTH-IGEL 1993, S. 76.

464 Vgl. FELDHAUS 1959, S. 17; Die Rolle von F. H. Ehmcke wird hier durch die Einbeziehung eines nach Kenntnis d. Verf. bisher nicht weiter erforschten Briefwechsels zwischen Walter Cohen und F. H. Ehmcke (DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 86-125) ergänzend beleuchtet.

465 S. hierzu: Ruth Diehl, «Die Kunstszene in Bonn am Ende des Kaiserreichs», in: Verein August Macke Haus (Hg.), *Die Rheinischen Expressionisten 1913, Der Schock der Moderne in Bonn*, Ausst.-Kat., Verein August Macke Haus, Bonn, 1993, S. 9-38, hier: S. 22

466 S. hierzu: Markus Moehring, *Entartet – zerstört – rekonstruiert: die Sammlung ‚Cohen-Umbach-Vogts‘*, Museum am Burghof, Ausst.-Kat., W. Lutz, Lörrach, 2008

467 Kurz nach der Rückkehr von seinem Aufenthalt in Bayern nach Bonn Ende 1910 berichtete Macke an Franz Marc von einer der ersten Begegnungen mit Walter Cohen: „Der Direktorialassistent Dr. Cohen freundlich, schwerhörig, begeistert für modernste Kunst; hat sich einen Nauen gekauft, der mir riesig zusagt. Er erzählte mir, er habe Nauens grosses Bild in Photo an Helmuth geschickt. Wahrscheinlich in puncto ‚neue Vereinigung‘.“ (Schreiben A. Macke – F. Marc, 9.12.1910, in: *MACKE/MARC 1964*, S. 25)

geführte *Buchhandlung Friedrich Cohen* einem Treffpunkt der Bonner Intellektuellen- und Künstlerszene und Ausstellungslokal (Kunstsalon Cohen). Cohen, der gemeinsam mit Alfred Hagelstange und Prof. Wygodcinsky⁴⁶⁸ im Verwaltungsrat des Museums Oberrhein saß, schlug Macke für einen Plakatwettbewerb des Museums vor; für die 1898 gegründete *Gesellschaft für Literatur und Kunst*, die ab 1905 Wechselausstellungen im Museum veranstaltete, stellte Cohen u. a. die überregional beachtete Ausstellung „Moderne Kunst aus Bonner Privatbesitz“⁴⁶⁹ zusammen, welche Macke mit Leihgaben moderner französischer Kunst⁴⁷⁰ unterstützte; im Frühjahr 1911 nahm er selbst an der jährlich stattfindenden Schau „Bonner Künstler“ teil.⁴⁷¹

Von 10. Juli bis 10. August 1913 organisierte August Macke im Kunstsalon Cohen die Ausstellung „Rheinische Expressionisten“⁴⁷², die in ihrer Zusammenstellung einen gewichtigen Impuls für die Sammlung der *FDK* darstellen würde, zumal Paul Adolf Seehaus und August Macke die am stärksten in der Sammlung vertretenen Künstler waren. Mit der im Januar 1918 im *Kölnischen Kunstverein* veranstalteten Ausstellung „Das Junge Rheinland“ knüpfte Cohen an die Bonner Ausstellung an und widmete diese „August Macke zum Gedächtnis“⁴⁷³, um 1922 die erste Monographie des Künstlers vorzulegen.⁴⁷⁴

Auch an den Buch- und Schriftkünstler Fritz Helmuth Ehmcke hatte Cohen im Februar 1914 geschrieben, „daß [...] [er] am 1. April als Direktorialassistent an den Städt. Museen nach Düsseldorf übersiedele [...] die Bibliothek der Kunstgewerbeschule (leider) in Anspruch [werde] nehmen müssen [und] [...] lebhaft bedaure [Ehmcke] nicht mehr anzutreffen“.⁴⁷⁵ Ehmcke hatte ab 1903, berufen durch Peter Behrens, Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule 1903–1907, ebendort die Fachbereiche Schrift und Druck sowie Flächen- und graphische Kunst verantwortet und hier wohl auch August Macke unterrichtet, welcher 1906 neben seinem Studium an der Düsseldorfer Akademie durch den Besuch von Abendkursen von der reformierten Lehrmethode der Vorbereitungsklasse der Kunstgewerbeschule profitierte.⁴⁷⁶ Der Werdegang von August

468 S. Anm. 394

469 S. hierzu Edwin Redslob, «Ausstellung moderner Kunst aus Bonner Privatbesitz», in: *Der Cicerone*, Jg. 3, H. 3, 1911, S. 87-94

470 Seine Leihgaben umfassten u. a. Papierarbeiten von Paul Cézanne, H.-E. Cross, Paul Signac sowie eine Bronze von Aristide Maillol. (s. hierzu: DIEHL 1993, S. 20, Anm. 11)

471 DIEHL 1993, S. 22

472 S. hierzu: Aurel Bongers, Joachim Heusinger von Waldeck, Dierk Stemmler (Hg.), *Die Rheinischen Expressionisten: August Macke und seine Malerfreunde*, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Bonn et al., Bonn, 1979

473 Walter Cohen, «August Macke zum Gedächtnis [Vorwort]», in: o. A., *Das Junge Rheinland*, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Köln, 1918, o. S., repr. in: KRAUS 1993, S. 30-31

474 Walter Cohen, *August Macke*, Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1922

475 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 8.2.1914, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 86

476 Das Übungsfach „Erscheinungszeichnen, in welchem der Schüler die verschiedenen Formen der Erscheinungen Gegenstandes durch Darstellung in mehreren Techniken kennenlernte“ (Gisela Moeller, «Peter Behrens und die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule», in: *Kunstmuseum Düsseldorf* (Hg.), *Der*

Macke vermag hier exemplarisch die Abkehr der modernen Künstler von der Ausbildung in der Akademie bzw. ihre Nähe zur Kunstgewerbebewegung und ihren Lehrkonzepten vermitteln, wie sie der ebenfalls in Düsseldorf unter Behrens lehrende Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer geradezu propagierte:

„Dekorative Abstraktion vom Naturbild wird erstrebt in einer Steigerung, wie sie die Kunst der letzten Jahrhunderte nicht mehr, wie sie nur der Spiritualismus des Mittelalters und die elementare Kunstkraft ursprünglicher Kulturen gekannt hatte. Die französische Malerei, mit Namen wie Othon Frieß und Derain, Matisse, Braque und Picasso, die deutsche mit Künstlern wie Melzer, Pechstein, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, zeigen beide diese Richtung des künstlerischen Zeitwillens. So gewiß es nun einerseits ist, daß eine direkte Erziehung zu diesen ganz persönlichen Ausdrucksformen lehrhaft nicht möglich ist, so ergibt sich doch, daß die dekorative Gesamtrichtung der Kunstgewerbeschulen für die zeitgemäße malerische Ausbildung im allgemeinen Sinne mehr und bessere Vorraussetzungen bietet als die Schulung der Akademien. Jene jüngsten deutschen Künstler, die Mitglieder der ‚Brücke‘, Pechstein, Heckel, Schmidt-Rottluff, sind bereits Zöglinge nicht mehr der Akademie, sondern der Kunstgewerbeschule.“⁴⁷⁷

Wie Ehmcke sich später erinnerte,

„verfiel die [Düsseldorfer] Schule [...] nach Behrens Fortgang [...] mehr und mehr und wurde schließlich durch den Unverstand der verantwortlichen und unverantwortlichen Kreise der Stadt ganz zertrümmert“⁴⁷⁸,

so dass Ehmcke – als letzter des durch Behrens berufenen Professorenstabs⁴⁷⁹ – zum Ende des Sommersemesters 1913 seinen Dienst quittiert hatte, um seiner Berufung zum Direktor der Königlichen Kunstgewerbeschule München zu folgen.

Auch *FDK*-Vorstandsmitglied Rudolf Bosselt (1871-1938) war 1911 von Düsseldorf dem Ruf als Direktor der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule nach Magdeburg gefolgt.

Nicht unumstritten hat Gisela Moeller in ihrer Grundlagenforschung über Peter Behrens in Düsseldorf das „Erlöschen des Reformgedankens“ nach dessen Weggang 1907 konstatiert.⁴⁸⁰

westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf, 1984, 33-53, hier: S. 40) entspricht Mackes Erfahrungsbericht an seine Frau: „Die ganze Schule ist mehr ins Japanische gehend; in der Unterrichtsmethode zum Beispiel kann man in allen Techniken arbeiten, wie man will. Ton modellieren, schneiden, radieren, holzschnitten, lithographieren, Exlibris zeichnen, Goldfische stellt man in einer Glocke vor sich und zeichnet sie. Überhaupt alles mehr Leben. Das muss ich haben neben der gewiss sehr nützlichen pedantischen Zeichnerie der Akademie.“ (Schreiben A. Macke – Elisabeth Macke, Ende September/Anfang Oktober 1905, in: FRESE/GÜSE 1987, S. 74)

477 Wilhelm Niemeyer, «Von Vergangenheit und Zukunft der Kunstgewerbeschule», in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. 30, 1912 (April-September), S. 172-188, hier: S. 178

478 Fritz Helmuth Ehmcke, Persönliches und Sachliches, Berlin, 1928, S. 105, zit. n.: MOELLER, G. 1984, S. 51

479 U. a. J. L. M. Lauweriks, Rudolf Bosselt, Wilhelm Niemeyer (s. MOELLER, G. 1984, S. 50 f.)

480 Gisela Moeller, Peter Behrens in Düsseldorf – Die Jahre 1903 bis 1907, Weinheim, 1991, S. 161; in seinem Aufsatz «Das „Erlöschen des Reformgedankens“? – Wilhelm Kreis und die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule» hat Jürgen Wiener das Wirken von Wilhelm Kreis, als Architekt und Nachfolger von Behrens, einer kritischen Neubewertung unterzogen. (In: Getrude Cepl-Kaufmann (Hg.), Rheinisch! Europäisch! Modern! – Netzwerke und Selbstbilder im Rheinland vor dem ersten Weltkrieg, Klartext Verlag, Essen, 2013, S. 70-95)

August Macke, Walter Cohen und F. H. Ehmcke trafen 1912 erneut im Zuge der Organisation der *Sonderbund*-Ausstellung zusammen. Cohen bildete als Mitglied des Vorstands und des Ehrenausschusses mit fünf anderen Kunsthistorikern bzw. Vertretern von Museen in Rheinland und Westfalen sowie aus dem deutschen Westen die starke kunsthistorische Fachschaft innerhalb des *Sonderbunds*.⁴⁸¹ Cohen war ebenso wie Ehmcke und auch Rudolf Bosselt bereits Mitbegründer und Vorstandsmitglied der Künstlergruppe *Sonderbund* gewesen, aus dem sich 1909 die Kunstvereinigung *Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* entwickelt hatte. In der zweiten Ausstellung des *Sonderbunds*, 1910, die erstmals neben Malerei und Skulptur auch eine kunstgewerbliche Abteilung umfasste, war Ehmcke neben seiner Frau, der Textilkünstlerin Clara Ehmcke, entsprechend seinem gesamtgestalterischen Ansatz mit unterschiedlichsten Objekten vertreten. Gleichzeitig stach er, wiederum gemeinsam mit seiner Frau, durch einen eigenen Saal innerhalb der hier vom „Deutschen Museum für Kunst in Handel und Gewerbe“, einer vom Hagener Museumsgründer Karl Ernst Osthaus in Kooperation mit dem *Deutschen Werkbund* veranstalteten Wanderausstellung heraus. Ehmcke selbst war seit 1907 aktives Mitglied des *Werkbunds*.⁴⁸² Die hier präsentierten „kaufmännischen Drucksachen, Plakate und Packungen“ stellten innerhalb des gestalterischen Schaffens von F. H. Ehmcke neben der Buchkunst den wohl bedeutendsten, zumal lukrativsten Anwendungsbereich dar, der auch seiner handwerklichen Spezialisierung als Typograph entsprach.⁴⁸³ Im Sinne seiner gesamtgestalterischen Herangehensweise realisierte Ehmcke, anknüpfend an die graphische Gestaltung der vorangegangenen *Sonderbund*-Ausstellungen, das gesamte Erscheinungsbild der *Sonderbund*-Ausstellung 1912, welches diesmal vom Signet über Katalog und Werbebanner und vermutlich bis hin zur Gestaltung der Ausstellungsräume reichte, deren Wände mit glattem, weißen Anstrich und mit dünnen, schwarzen Begrenzungslinien versehen waren.⁴⁸⁴ Letztere sich in den Drucksachen fortsetzenden

481 Richart Reiche, Leiter des *Kunstverein Barmen* und Alfred Hagelstange, Direktor des Wallraf-Richartz-Museums, die als Mitglieder der ansonsten aus den Malern Deusser und Clarenbach bestehenden Kunstkommission und Jury die Vorhut bildeten und darüber hinaus Dr. Max Creutz, Direktor des Kunstgewerbemuseums Köln, Ernst Gosebruch, Direktor des Kunstmuseums Essen, sowie Dr. Fritz Wichert, Direktor der Kunsthalle Mannheim, und der Kunsthistoriker Dr. Wilhelm Niemeyer, Dozent an der Kunstgewerbeschule Hamburg, sowie Dr. Walter Klug, ab 1913 künstlerischer Leiter des *Kölnischen Kunstvereins*, über dessen Kölner Galerie Abels die Geschäftsführung des *Sonderbundes* abgewickelt wurde.

482 S. hierzu: Jutta Assel, «F. H. Ehmcke als Plakatdesigner, Raumausstatter und Causeur. Eine Erstveröffentlichung aus seinen Memoiren», in: *Kölnischer Kunstverein* (Hg.), *Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Ausst.-Kat.*, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1984, S. 280-282

483 Fritz Hoerber erachtete in seinem monographischen Aufsatz über Ehmcke dessen „buchkünstlerisches Schaffen“ als „Kristallisationspunkt seines Werkes“. (Fritz Hoerber, «F. H. Ehmcke und seine Kunst», in: *Kunstgewerbeblatt*, Jg. 26, H. 6, 1915, S. 104-119, hier S.106)

484 Wulf Herzogenrath, «Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln 1912», in: KLÜSER/HEGEWISCH 1991, S. 40-47, hier S. 44 u. Marion Ackermann, *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau*, Edition Minerva, München, 2003, S. 82-83

gestalterischen Elemente, schufen das einheitliche Erscheinungsbild der *Sonderbund*-Ausstellung, welches bis hin zu der von Ehmcke gestaltete Verpackung der *Sonderbund*-Zigaretten unter Adaption des *Sonderbund*-Signets, hergestellt von *Sonderbund*-Mitglied und späterem *FDK*-Mitglied Josef Feinhals, durchgehalten wurde.⁴⁸⁵ Ehmcke übte jedoch auch kunstpolitischen Einfluss im *Sonderbund* aus. Im Zuge der Organisation der Kölner Ausstellung initiierte er die Gründung von *Die Gilde – Westdeutscher Bund für Angewandte Kunst (Gilde)*, welche eine kunstgewerbliche Abteilung innerhalb der Ausstellung, jedoch abgetrennt vom Ausstellungsparcours, organisierte. Ziel der als „Interessengemeinschaft“ einzuordnenden⁴⁸⁶ *Gilde* war es, den Absatzmarkt für die Gewerbekünstler in Westdeutschland zu erschließen und der Abwanderungstendenz nach Berlin, München und Dresden entgegenzuwirken.⁴⁸⁷ In dem von F. H. Ehmcke gemeinsam mit seiner Frau Clara hier eingerichteten Ausstellungsbereich wurden auch kunsthandwerkliche Objekte von E. L. Kirchner und von dem mit Ehmcke befreundeten Maler Karl Schmidt-Rottluff gezeigt. Diese bildeten einen deutlichen Kontrast zu einer zwischen „Neuerung und dekorativen Traditionalismus“ angesiedelten Ausstellung eher regionalen Zuschnitts.⁴⁸⁸ Ehmckes Einbeziehung dieser Arbeiten von „primitivem Charakter“⁴⁸⁹ deutet auf seine besondere Wertschätzung der „Barbarenkunst“ hin, ein Ausdruck, den Ehmcke in der Gründungsphase der *FDK* für die Namensgebung der *Gesellschaft* vorschlug⁴⁹⁰. Einige Jahre später erinnerte Ehmcke die von ihm in „programmatischer Absicht“ vorgenommene Zusammenstellung:

„Schon bei der Kölner Sonderbundaussstellung des Jahres 1912 nutzte ich die

485 Die nachgängige Verbreitung der zugrundeliegenden Schriftfamilie „Ehmcke-Antiqua“ (1907/1909) legt eine interessante Spur innerhalb der Netzwerke der Moderne. Sie wurde u. a. für das Plakat der Armory Show 1913, das *Werkbund*-Plakat Köln 1914, sowie 1917 für die Vereinsbroschüre der *Vereinigung für Neue Kunst (VFNK)* in Frankfurt verwendet.

486 In seiner Definition der „Künstlergruppe“ differenziert Christoph Wilhelmi zwischen „Gesinnungsgemeinschaft“ und „Interessengemeinschaft“. (Christoph Wilhelmi, *Künstlergruppen in West- und Nordeuropa einschließlich Spanien und Portugal seit 1900*. Ein Handbuch, Dr. Ernst Hauswedell & Co., Stuttgart, 2006, S. 29)

487 Die Gründung wurde von Ehmcke gemeinsam mit dessen ehemaligem Schüler F. H. E. Scheidler, Josef Feinhals und Max Creutz im Juli 1911 vorbereitet (AK CLEMENS-SELS-MUSEUM 1984, S. 23); s. a. Andreas Baumerich, «Ein reines Behagen: Die Gilde westdeutscher Bund für angewandte Kunst und die kunstgewerbliche Präsentation auf der Sonderbundaussstellung 1912», in: Barbara Schaefer (Hg.), 1912 – Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Wienand, Köln, 2012, S. 292-299, hier S. 294

488 BAUMERICH 2012, S. 295 f.

489 F. H. Ehmcke, «Planung, Vorbereitung und Durchführung der ‚internationalen Kunstausstellung‘ des Sonderbund in Köln 1912 sowie der damit verbundenen ‚Gilde‘-Abteilung. Die Internen Querelen im Vorstand, die zur Auflösung des Sonderbundes führten», in: Jutta Assel, «Der Sonderbund, Auszüge aus F. H. Ehmckes Erinnerungen [1945/46]», in: Clemens-Sels-Museum (Hg.), *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde*, Neuss, 1986, S. 5-25, hier S. 14

490 „Nennen wir uns schlankweg ‚Die Barbaren‘ oder geben wir dem Bund den Namen ‚Barbarenbund‘ oder ‚Barbarenkunst‘. Das würde nicht nur eindrucksvoll und leicht einprägsam sein, sondern auch in späteren Zeiten noch den Zusammenhang unserer Sache mit der Zeit aus der sie erwachsen ist verdeutlichen. Es fehlt dem Namen auch nicht an innerer Beziehung, da ja die Kunst, die wir fördern wollen, gegenüber der akademischen Fertigkeit und klassischen Abgeschlossenheit der alten etwas gesund Barbarisches hat.“ (Jutta Assel, «Auszüge aus F. H. Ehmckes Erinnerungen [1945/46]», in: Dies./CLEMENS-SELS-MUSEUM (Hg.) 1984, S. 46-58, hier: S. 57)

Gelegenheit, die sich mir bei der Zusammenstellung einer kunstgewerblichen Abteilung bot, neben Arbeiten von vollendet handwerklicher Güte, technisch zwar unvollkommene, aber dafür in der Erfindung ursprünglichere kunstgewerbliche Arbeiten der damals jüngsten deutschen Expressionisten auszustellen. [...] neben formschönen Silbergeräten und meisterhaften kalligraphischen Arbeiten [...] primitiv getriebene Schließen von Heckel und Kirchner, Schmucksachen von Schmidt-Rottluff, Haller u. a. [...] Und das geschah durchaus in programmatischer Absicht, weil mir daran gelegen war, die in ihren Urtrieben bestehende Verwandtschaft der beiden Formäußerungen festzustellen und darauf hinzuwirken, daß sie, wo sie sich scheinbar fremd voneinander schieden, zu einer höheren Einheit zusammenfinden möchten.“⁴⁹¹

Auch August Macke war übrigens neben der vergleichsweise bedeutenden Präsentation seiner Malerei⁴⁹² und über seine – relativ spät erfolgte – Aufnahme in den Arbeitsausschuss der *Sonderbund*-Ausstellung⁴⁹³ Mitglied dieser kurzlebigen *Gilde*⁴⁹⁴, ohne dass jedoch Beispiele seiner kunstgewerblichen Arbeiten ausgestellt wurden. Hier wurde er im Vorstand auch von Cohen unterstützt, der Ehmcke brieflich über die neuesten Entwicklungen der Ausstellungsplanung auf dem Laufenden hielt.⁴⁹⁵

Auch der in Neuss am Niederrhein ansässige Rechtsanwalt Johannes Geller, selbst spätestens seit 1910 Mitglied des *Sonderbunds*, engagierte sich 1912 im Arbeitsausschuss der *Gilde*. Seit ca. 1907 stand der auch als Musiker im lokalen Kulturleben von Neuss aktive Geller als Mäzen und Förderer der zeitgenössischen Kunst und Architektur mit den entscheidenden Vertretern der künstlerischen Reformbewegung und dem *Deutschen Werkbund (DWB)* in Kontakt. Im Auftrag seines Bruders, Kaplan Josef Geller, ging aus einem Wettbewerb, dessen Protagonisten alle Gründungsmitglieder des *DWB* waren⁴⁹⁶, die Realisierung des architekturhistorisch bedeutenden Katholischen Gesellenhauses in Neuss durch Peter Behrens 1907/1910⁴⁹⁷ hervor. Zur Einweihung des von einem Mitglied

491 Fritz Helmuth Ehmcke, Zur Krisis der Kunst. Ein Beitrag zu Münchener Kunstschulfragen in ihrer symptomatischen Bedeutung für die deutsche Kunsterziehung. Widdersberg zur Zeit der Münchner Räteherrschaft 1919, Verlag Eugen Diederichs, Jena, 1920, S. 9

492 August Macke zeigte insgesamt fünf Gemälde. (S. AK SONDERBUND 1912, Nr. 442-446)

493 Die auf Mackes Antrag hin erfolgte Aufnahme in den Ausschuss ist für die kunsthistorische Überlieferung von großer Bedeutung, zumal der Maler über die hitzigen Debatten zu Auswahl und Hängung der Werke und zur Konzeption der Ausstellung in seinen Briefen an Franz Marc ausführlich berichtete (MACKE/MARC 1964, S. 117 ff.), s. Ehmckes Schilderungen, repr. in: ASSEL 1986, S. 7)

494 Baumerich vermutet, dass die Aktivitäten der *Gilde* nach der Sonderbundaussstellung einschließen (BAUMERICH 2012, S. 298); ein in der Literatur nicht berücksichtigter Teilbestand von *Die Gilde* (1912-1917, mit Satzungen, Druck) könnte sich dem Findbuch zufolge im HASTK, Best. 608 Kulturdezernat, A 78, Verschiedenes 1907-1918, befinden.

495 „[...] [von den] Kunstmenschen ist nur F. [Flechtheim?, Anm. d. Verf.] mir sympathisch. Der Sonderbund hat sovielen Ungeschicklichkeiten begangen, daß er in erster Linie Realpolitik betreiben muß. Für Ihre Zwecke, d. h. die der Gilde, scheint übrigens Köln wichtiger, aussichtsreicher zu sein, als Düsseldorf [...]“ (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, Winter 1911, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 86). „Die Sdbd.-Ausstellung wird also laut Beschluss der Kölner Stadtverordneten in Köln stattfinden. Jetzt heißt es alle Mann ans Gewehr! Vor allem die ‚Gilde‘! Gerade das neutralere Gebiet des Kunstgewerbes kann uns in Köln zu Erfolgen bei den Kölner verhelfen!“ (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 25.12.1911, Ebd.)

496 Peter Behrens hatte sich gegen Peter Schultze-Naumburg und Richard Riemerschmid im Rahmen des Wettbewerbs durchgesetzt, welcher unter dem Fachpreisgericht von Theodor Fischer, dem 1. Vorsitzenden des *DWB* (1907-1909), durchgeführt wurde. (HENDRICH 2011, S. 40, Anm. 97)

497 Das Projekt wurde ausführlich in der ersten Monographie zu Peter Behrens besprochen und dokumentiert: s. Fritz Hoeber, Peter Behrens, Reihe Moderne Architekten 1, Müller und Rentsch,

der *Kolping'schen Arbeiterorganisation* finanzierten Herberge- und Gesellschaftsbaus für Handwerker und Arbeiter, sprachen Johannes Geller und Karl Ernst Osthaus⁴⁹⁸, der seit 1908 Mitglied des *Werkbunds* war und hier 1909 das bereits erwähnte in Form von Wanderausstellungen agierende „Deutsche Museums für Kunst in Handel und Gewerbe“ initiiert hatte. Ab 1912 sind auch die Brüder Geller als Mitglieder des *DWB* belegt.⁴⁹⁹ An das 1909 fertig gestellte Gesellenhaus knüpften die Pläne für ein städtisches Mietshausviertel in Neuss, mit welchem Johannes Geller selbst Behrens 1910 beauftragte⁵⁰⁰, welche dieser jedoch vermutlich wegen Überlastung nicht ausführen konnte.⁵⁰¹ Stattdessen realisierte 1912/13 F. H. Ehmcke, unterstützt vom Architekten und späteren *FDK* - Vorstandsmitglied Alfred Fischer, ein freistehendes Wohnhaus für Johannes Geller sowie eine 4-Häuser Gruppe in dessen Auftrag.⁵⁰² Offensichtlich hoffte Geller jedoch noch auf die Ausführung des ambitionierten Projektes durch Behrens, als er ihn in einem Aufsatz Anfang 1912 als den entscheidenden Protagonisten der modernen Kunstgewerbebewegung anführte, dessen Kern Geller zufolge im „Drang zur künstlerischen Gestaltung der Gesamtlebenshaltung“ bestünde und Teil einer von wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Fortschritt geprägten Zeit sei⁵⁰³:

„Wenn ein Künstler wie Behrens großartige und geistreiche Ideen zur Industrialisierung [sic!] des künstlerischen Hausbaues entwickelt, – Pläne, die leider noch keine Gestaltung erfahren haben, sondern bisher nur in Privatgesprächen erörtert worden sind – so kann man darin keine Übertragung wirtschaftlicher Arbeitsmethoden auf die Kunst erblicken, sondern umgekehrt nur die Durchdringung des Wirtschaftslebens mit künstlerischen Grundsätzen und damit zugleich die Herbeiführung einer zeitnotwendigen Erweiterung künstlerischer Arbeitsmöglichkeiten, eine Eroberung unschätzbaren Neulandes für die Kunst“.⁵⁰⁴

Gellers städtebauliche Ambitionen sowie die Überzeugung von der Möglichkeit einer künstlerischen Durchgestaltung des Lebens waren deutlich inspiriert von Karl Ernst Osthaus' weitreichendem Versuch der Umgestaltung des gesellschaftlichen Lebens durch Kunst im westfälischen Hagen, welche sich auf die soziale Realität der ganzen

München, 1913, S. 94-101 & Abb. 98-109

498 Den Vortrag von Johannes Geller über die Baugeschichte des Gesellenhauses gibt Fritz Hoerber in Auszügen wieder. (Johannes Geller, Festschrift zur Einweihung des katholischen Gesellenhauses zu Neuss, gedr. Zum 20. November 1910 von der Gesellschaft für Buchdruckerei in Neuß, Ausz., repr. in: HOEBER 1913, S. 95-96)

499 Er und sein Bruder, Kaplan Josef Geller, sind als Mitglieder des *DWB* im ersten Jahrbuch von 1912 verzeichnet. (*DWB* (Hg.), Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst, Jahrbuch 1912, Verlag Eugen Diederichs, Jena, 1912)

500 Als städtebauliches Konzept schwebte Geller ein Wohnhausviertel für die mittleren und gehobenen Einkommensklassen auf einer Fläche von von 2,2 ha vor. Behrens erhielt von ihm den Auftrag, Ideenskizzen für Etagenwohnungen an der Drusus- und Sternstraße zu erstellen. Im Ergebnis entstanden Skizzen für Wohnblöcke einer geschlossenen Anlage mit Fünf- bis Sechszimmerwohnungen für gehobene Ansprüche. (HOEBER 1913, S. 83-86)

501 HENDRICH 2011, S. 40

502 Ebd.

503 Johannes Geller, «Rudolf Bosselt», in: Kunstgewerbeblatt, Jg. 23, H. 4, (Januar) 1912, S. 61-72, hier S. 61

504 Ebd., S. 62-63

Industriestadt bezog. Eine konkrete Verbindung zwischen den Brüdern Geller und Karl Ernst Osthaus lässt sich an der gemeinsamen Förderung des belgischen Künstlers Jan (Johan) Thorn Prikker (1868-1932) ablesen. 1910 hatte Karl Ernst Osthaus den Künstler von der Kunstgewerbeschule Krefeld nach Hagen geholt, ihm als Lebens- und Wirkungsstätte das erste der von J.M.L. Lauweriks individuell gestalteten Künstlerhäuser der Gartenstadt Hohenhagen zu Verfügung gestellt und ihm darüber hinaus Aufträge und Ausstellungsmöglichkeiten verschafft. Mit der Gestaltung des Glasfensters unter dem von Osthaus vorgegebenen Titel „Der Künstler als Lehrer für Handel und Gewerbe“ für die Empfangshalle des Hagener Bahnhofs 1910/11 entstand ein programmatisches Zeugnis von Osthaus' Wirken im Industriegebiet. Gleichzeitig leitete das Hagener Fenster Thorn Prikkers Entwicklung einer monumentalen Glaskunst ein, die ihren Höhepunkt in einem durch den Neusser Pfarrer Josef Geller Ende 1911 initiierten Großauftrag für die Gestaltung von sechs Chorfenstern der neu erbauten Neusser Gemeindekirche Heilige Dreikönige fand; ein Kontakt, der zuvor schon durch Peter Behrens vermittelt worden⁵⁰⁵ bzw. 1909 auf der Düsseldorfer „Ausstellung für christliche Kunst“ zustande gekommen war⁵⁰⁶. Die Geschichte des Widerstands der katholischen Kirche gegen dieses frühe Beispiel moderner monumentaler Sakralkunst, die zu dem Ausbau der bereits zuvor im Auftrage Josef Gellers für die Kapelle des katholischen Gesellenhauses sowie zur Versetzung des Kaplans nach Duisburg führte, ist in der Literatur ausführlich behandelt worden. Von Interesse in diesem Kontext ist jedoch, dass diese widrigen Umstände Osthaus, den ausführenden Glaskunstfabrikanten Gottfried Heinersdorff und Johannes Geller⁵⁰⁷ dazu anspornten, Teile der Neusser Glasfenster von 1912 bis 1914 mehrfach zur Ausstellung zu bringen.⁵⁰⁸ Die Präsentation der religiösen Glasfenster innerhalb der *Sonderbund*-Ausstellung in Kombination mit Wandgestaltungen durch E. L. Kirchner und Erich Heckel sowie eventuell mit Messing-Reliefs der vier Evangelisten von Karl Schmidt-Rottluff (Brücke-Museum Berlin)⁵⁰⁹ und der Skulptur „Weibliche Büste“ von

505 Christiane Heiser, «Mystische Schau, Kaleidoskop oder moderne Kunst? Die Glasfenster in der Kapelle der Kölner Sonderbundaussstellung 1912 und die Durchsetzung einer religiösen Moderne im Rheinland», in: CEPL-KAUFMANN 2013, S. 215-233, hier S. 217

506 BARFURTH-IGEL 1993, S. 73

507 Während der Thorn Prikker Spezialistin Christiane Heiser zufolge einzig Karl-Ernst Osthaus, 1. Vorsitzender des *Sonderbunds*, und Gottfried Heinersdorff die Ausstellung der Fenster propagierten (HEISER 2013, S. 217-218), hebt Hendrich die wichtige Rolle von Johannes Geller hervor. (HENDRICH 2011, S. 83-84), u. a. mit Verweis auf die ältere Studie von Gabriele Struck. (Gabriele Struck, «Jan (Johan) Thorn Prikker», in: Berlinische Galerie (Hg.), Wände aus farbigem Glas. Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, Ausst.-Kat., Berlin, 1989, S. 56)

508 Ausstellung im Kreuzsaal des Folkwang-Museums Hagen (Anfang 1912?), Einbau in der von Henry van de Velde konzipierten Kapelle auf der „Internationalen Ausstellung religiöser Kunst“ in Brüssel, Frühjahr 1912, *Sonderbund*-Ausstellung Köln, 25.05.-30.09.1912, Einbau im Pavillon Heinersdorff (Arch. Alfred Fischer) *Werkbund*-Ausstellung Köln 1914

509 Der Autor Alfred M. Fischer hält die Konzeption der Evangelistenreliefs für die Sonderbundkapelle trotz Erwähnungen in der Literatur durch Will Grohmann und Gerhard Wietek für nicht belegt. (Alfred M. Fischer, «Zur Kölner ‚Sonderbund‘-Ausstellung und ihrer Kapelle», in: Museum Ludwig Köln (Hg.), Die Expressionisten: vom Aufbruch bis zur Verfemung, Ausst.-Kat., Museum Ludwig Köln,

Wilhelm Lehmbruck⁵¹⁰ in einer hierfür konzipierten gotischen Kapelle markierte im Rahmen der frühen Inszenierung, Vermittlung und Rezeption des Expressionismus ein richtungsweisendes Moment. Denn die Kapelle verdeutlichte das Streben der vom *Sonderbund* propagierten internationalen Bewegung des Expressionismus nach „dekorativer und monumentaler Gestaltung“⁵¹¹ und präsentierte auch im Sinne des *Werkbunds* architekturgebundene Kunst und Kunsthandwerk. Die Zusammenstellung zeigt auch, dass man, wie Niemeyer es bereits 1912 in seinem Aufsatz beschrieben und beworben hatte⁵¹², die vollkommen individualistisch arbeitenden jungen expressionistischen Maler als Impulsgeber einer neuen Kultur empfand.

Dieser Zugang zur expressionistischen Kunst bietet ein mögliches Motiv der 1915 im Vorstand der *FDK* vereinigten Leiter der Kunstgewerbeschulen von Magdeburg (Bosselt), Essen (Fischer) und München (Ehmcke), eine Sammlung junger deutscher Kunst zusammenzustellen.

Gleichzeitig wurde durch dieses sakrale Gesamtkunstwerk auf die Gotik als eine historische und spirituelle Quelle des Expressionismus hingewiesen. Die *Sonderbund*-Kapelle könnte darüber hinaus als frühes Beispiel einer „Germanisierung des Expressionismus und seiner Vorbilder“⁵¹³, gar unter Vorwegnahme der „Interpretation des Expressionismus aus völkischer Perspektive“⁵¹⁴ angeführt werden. Denn Richard Reiche wies in seinem Vorwort zur *Sonderbund*-Ausstellung explizit auf diese Rückbindung der jüngsten Kunst hin und empfahl den Besuchern nach Besichtigung der Ausstellung ins „Walraff-Richartz-Museum zu den alten Meistern dieser Stadt“ zu gehen, denn dort würde er „staunend gewahr werden, auf wie alte Ahnen die moderne Bewegung zurückblickt, wie mannigfache Bande die neueste Malerei mit dieser Blüte der mittelalterlichen Kunst verknüpfen“.⁵¹⁵

Diese hier exemplifizierte Neuauffassung moderner deutscher Kunst würde zu einem gewissen Teil die Sammlung „deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts“ der *FDK* prägen, was weiter unten insbesondere anhand von Stellungnahmen Walter Cohens nachvollzogen werden kann, der 1919 von sich selbst erklärte, „ehemals [...] von den alten Meistern her den durch Vorurteil und Irrlehre verrammelten Weg zu den Jungen“⁵¹⁶

Hatje, Ostfildern-Ruit, 1996, S. 263-275, hier: S. 273)

510 Bernd Ernsting, «Missionswerk Moderne. Die Kölner Sonderbund-Ausstellung 1912 in Raum und Präsentation», in: AK WALLRAFF-RICHARTZ-MUSEUM 2012, S. 175-230, hier: S. 213-214

511 REICHE 1912, S. 3

512 S. Anm. 477

513 Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, Silke Schreiber, München, 1990, S.101-102

514 Christian Saehrendt, *„Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung: Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im „Dritten Reich“ und im Kalten Krieg*, Steiner, Stuttgart, 2005, S. 9

515 REICHE 1912, S. 6-7

516 Walter Cohen, «Altkölnische Malerei», in: *Feuer*, Jg. 1, H. 2, 1919/20, S. 203-212; hier S. 206

gefunden zu haben.

Zudem war der *FDK*-Gründer Johannes Geller neben Osthaus und Heinersdorff, entgegen der in der Thorn Prikker-Forschung vertretenen Tendenz, aktiv in die Realisierung der *Sonderbund*-Kapelle involviert; darauf weist nicht nur seine durch einen Brief von Thorn Prikker an Heinersdorff überlieferte Mittlerrolle im Rahmen der Konzeption der Kapelle⁵¹⁷, sondern vor allem die vom Autor Hendrich belegte Tatsache, dass Alfred Fischer auf direkten Auftrag von Geller hin die Architektur der Kapelle im gothischen Stil – wohl in Abkömmlichkeit von Lauweriks – kurzfristig übernommen hatte.⁵¹⁸ Die Ausstellungsarchitektur ist hier weniger als eigenständiges Zeugnis des Architekten Fischer interessant, denn erst mit dem Pavillon Heinersdorff auf der Cölner Werkbundaussstellung 1914 entwarf Fischer ein seiner streng klassischen Architekturauffassung entsprechendes Gebäude, welches in einem hohen tempelartigen Zentralgebäude alle mittlerweile neun für die Neusser Kapelle hergestellten Fenster Jan Thorn Prikkers präsentierte.⁵¹⁹ Diese Unternehmung wurde wiederum von Johannes Geller initiiert, welcher hierfür die Gründung einer Gesellschaft veranlasste, „deren Ziel es war, das Thorn Prikkersche Kunstwerk einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen“.⁵²⁰ Alfred Fischer, der schon Anfang/Mitte 1908 durch seine frühen, prägenden Kontakte zu Theodor Fischer (1862-1938)⁵²¹ und zu Paul Schultze-Naumburg (1869-1940)⁵²² Mitglied des *DWB* war⁵²³, wurde 1909 von Behrens als Nachfolger Wilhelm Kreis’ an die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule berufen. Dort genoss er, wie sein Lehrerkollege Ehmcke sich erinnern sollte, als Pragmatiker „einen gewissen Vorteil vor dem höchstkultivierten, aber etwas verstiegenen und grüblerischen Lauweriks.“⁵²⁴ Die Rolle des Architekten als Akteur innerhalb der *FDK* sowie als „Leiter der Fachkammer für Architektur und Angewandte Künste“ innerhalb des später behandelten, 1921

517 Geller habe „die Herren Kirschner und Hecker [sic!] getroffen die nochmals versprochen alles diskret zu behandeln. Sie wollten selbst im Geist unserer Arbeit malen mit ganz zarten Farben und immer im Sinne der Unterordnung und der Eindruck auf Steigerung auf unseren Fenstern (Schreiben Johan Thorn Prikker – Gottfried Heinersdorff, 20.05.1912, zit. n.: ERNSTING 2012, S. 211)

518 HENDRICH 2011, S. 82 ff.; S. 366-367, WK-Nr. 032; allerdings wird in den einschlägigen kunsthistorischen Aufsätzen der Ausbau der Kapelle durch Alfred Fischer nicht erwähnt. (S. ERNSTING 2012; Reinhold Heller, «Pechstein, Heckel, Kirchner etc. waren sehr zufrieden.‘ Die Mitglieder der Künstlergruppe Brücke auf der Kölner Sonderbundaussstellung», in: AK WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM 2012, S. 217-233; HEISER 2013)

519 HENDRICH 2011, S. 128-132; S. 378, WK-Nr. 44a

520 Josef Geller, «Aufzeichnungen», in: Rheinischer Almanach, 1954, zit. n.: Stefan Kraus, «Der Kardinal und die Kirchenfenster. Jan Thorn-Prikker im Haus Heinersdorff», in: AK KÖLNISCHER KUNSTVEREIN 1984, S. 313-316, hier: S. 314

521 Die Ausbildung Alfred Fischers an der Königlich Technischen Hochschule Stuttgart als Meisterschüler seines Namensvetters Theodor Fischer erachtet Hendrich als „das ausschlaggebende Moment für [...] [dessen] spätere Entwicklung“. (HENDRICH 2011, S. 16-18)

522 Paul Schultze-Naumburg kannte Fischer durch seine Arbeit als Ausführungsplaner in den von ersterem geleiteten Saalecker Werkstätten. (Ebd., S. 21 ff.)

523 Ebd., S. 33 & S. 33, Anm. 70

524 Textauszug aus den Erinnerungen von F. H. Ehmcke (1945/46), AK CLEMENS-SELS-MUSEUM 1984, S. 48 f.

gegründeten *Bund der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet (BDK)* kann im Rahmen dieser Arbeit nur angedeutet werden.⁵²⁵

Mit diesem Exkurs sollte verdeutlicht werden, in welcher Weise die Begründung der *Gesellschaft* mit der *Sonderbund*-Ausstellung 1912 und nach Auffassung des Verf. insbesondere der Kapelle in Beziehung stand. Die Tatsache, dass im Verlauf der ersten und einzigen Mitgliederversammlung der *FDK* am 11. Juli 1920 in Neuss die Mitglieder und Gäste vor den Thorn Prikkerschen Glasfenstern in der Dreikönigen-Kirche und „unter ihrem zwingenden Eindruck“ dem Vorstand eine Summe von M 10.000,- zur Erteilung „irgendeines Auftrages an Jan Thorn-Prikker“ stifteten⁵²⁶, von dem in der Sammlung, deren Aufbau programmatisch mit einem Werk Heinrich Campendonks aus seiner Schülerzeit bei Thorn Prikker einsetzte, selbst jedoch kein Werk vertreten war, vermag diese These zu bekräftigen.

Allerdings soll im Verlauf dieser Arbeit deutlich werden, dass die *Gesellschaft* über die einschränkende Förderung eines einzelnen Künstlers (wie mit Gellers Engagement für Thorn Prikker) oder einer bestimmten Richtung (wie in Ehmckes Namensvorschlag „Barbarenkunst“ implizit) hinaus, insbesondere durch den „Kunsthistorikerstandpunkt“ Walter Cohens bestrebt war die „deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts“ zu fördern und in einer „Muster“-Sammlung zu dokumentieren.

3.1.2.2.2 Ideale und Strategien

Aus dem Gedanken heraus, eine „Funktion im Haushalt der Kunst zu erfüllen“, die durch die mangelnde Öffnung der Museen gegenüber der modernen Kunst einerseits und durch den an „Zirkulation und Rotation“, nicht jedoch an „Auslese und Aufbewahrung“ interessierten Kunsthandel andererseits nicht gewährleistet würde, gründeten die fünf freundschaftlich verbundenen Männer 1915 die *Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des XX. Jahrhunderts* mit Sitz in Neuss.⁵²⁷ Geller führte von 1915 bis 1924 die Geschäfte einer *Gesellschaft*, deren Vorstand und Mitglieder in ganz Deutschland verstreut mitten im Krieg die Schaffung einer „vorbildlichen Sammlung moderner Kunst“⁵²⁸ anstrebten, wie es in der Erläuterung der Satzung eindeutig festgelegt worden

525 Im Anschluss an seine kurze Anstellung an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule hatte Alfred Fischer 1911 die Leitung der „Essener Handwerker- und Kunstgewerbeschule“ übernommen. Seine Vorstandsposition innerhalb des *BDK* verlief parallel zum schwierigen Wiederaufbau dieser Schule in der Nachkriegszeit und Zusammenführung zur „Folkwang-Schule“ 1928.

526 *FDK*, Jb. 5, 1920, o. S.

527 *FDK*, «Erläuterung zur Satzung», 1915

528 *FELDDHAUS* 1959, S. 17

war. Insbesondere für Walter Cohen, der neben Geller⁵²⁹ und auch Ehmcke als Hauptakteur der *Gesellschaft* fungierte, bot die *Gesellschaft* aus seiner konkreten Situation heraus die Möglichkeit, „flexibel und unabhängig vom Museum auf Ankaufsmöglichkeiten im Bereich der zeitgenössischen Kunst reagieren und Künstler unterstützen zu können“⁵³⁰ und somit eine bestimmte „Funktion im Haushalt der Kunst“ zu erfüllen, wie sie Geller im Gründungsmanifest der *Gesellschaft* beschrieben hatte. Denn Koetschau hatte an Cohen u. a. die Aufgabe übertragen, in Kontakt zum Kunsthandel und zu Kunstsammlern Ankäufe für das städtische Museum zu tätigen.⁵³¹ Seine zahlreichen Dienstreisen zu Ausstellungen und Auktionen, die er für das Düsseldorfer Kunstmuseum unternahm, konnte Cohen gleichzeitig zur Sichtung und Auslese von Werken „jüngstdeutscher“ Kunst nutzen. Von seinen Besuchen von Ausstellungen, Galerien und Künstlern in München, Berlin und Düsseldorf berichtete Cohen regelmäßig seinem Freund und ab 1915 Mitstreiter in der *FDK* F. H. Ehmcke. Die teilweise überlieferte Korrespondenz vermittelt somit einen wertvollen Einblick in den Sammlungsaufbau der *FDK* vor dem Hintergrund von Cohens Tätigkeiten für die städtischen Kunstsammlungen und verdeutlicht damit den nur teilweise kriegsbedingten, schwierigen Stand der modernen Kunst in Düsseldorf. Für das Kunstmuseum ordnete Cohen die Bestände der Akademiegalerie, die später vom städtischen Kunstmuseum übernommen wurden⁵³², ebenso wie die keramische Sammlung, die durch Stiftung von H. L. Hetjens⁵³³, die 1906 in städtischen Besitz gelangt waren. Eine während der Kriegsjahre veranstaltete Ausstellungsreihe „zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei“⁵³⁴ belegt den Sammlungsschwerpunkt der Düsseldorfer Malerschule der städtischen Sammlungen, aber vielleicht auch die mit Transportschwierigkeiten behafteten Kriegsjahre.⁵³⁵ Anfang 1918,

529 Johannes Geller wurde im August 1915 in den Kriegsdienst eingezogen und war seit Anfang 1917 im Kriegsamts in Düsseldorf tätig, vernachlässigte jedoch die Geschäftsführung des *FDK* nicht. (BARFURTH-IGEL 1993, S. 78)

530 Martina Sitt, Auch ein Bild braucht einen Anwalt. Walter Cohen. Leben zwischen Kunst und Recht, Deutscher Kunstverlag, 1994, S. 102

531 SITT 1994, S. 83

532 „[...] Wir haben dienstlich unaufhörlich mit der Akademie zu tun u. übernehmen ja auch ihre Gemälde (Rubens!) u. Zeichnungen in städtischen Besitz [...]“ (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 17.11.1917, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 107-109)

533 „Ganz ‚kunstgewerblich‘ bin ich tätig dadurch, daß ich alle Keramik des Hetjens-Museums genau katalogisier[e]“. (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 07.08.1917, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 107)

534 „Gemälde, Holzschnitte Alfred Rethels. Zum 100. Geburtstage des Meisters am 15. Mai 1916“, Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei, 1, Städtische Kunstsammlungen zu Düsseldorf, Düsseldorf 1916; „Untermalungen, Skizzen, Studien, Aquarelle und Zeichnungen Oswald Achenbachs“, Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei, 2, Städtische Kunstsammlungen zu Düsseldorf, Düsseldorf 1916; „Die Graphik Andreas Achenbachs mit einer Auswahl von Aquarellen und Handzeichnungen“, Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei, 3, Städtische Kunstsammlungen zu Düsseldorf, Düsseldorf 1916; „Handzeichnungen von Theodor Mintrop“, Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei, 4, Städtische Kunstsammlungen zu Düsseldorf, Düsseldorf 1917

535 S. hierzu: Ausstellung Oswald Achenbach: Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 02.08.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 95; Ausstellung Theodor Mintrop: Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 16.10.1917, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 107

als das Kunstleben langsam wieder Fahrt aufnahm, wagte Cohen es auf eigene Initiative, eine „radikale“ Neuordnung der in einigen Räumen der Kunsthalle präsentierten Sammlung des Kunstmuseums vorzunehmen:

„Während Prof. K.[Koetschau] in Berlin war, habe ich die Galerie in der Kunsthalle radikal neu geordnet. Es gibt jetzt u. a. einen Achenbach-Saal, ein Nazarenerkabinett u. einen Raum des neuen D‘dorf mit te Peerdt (3 Bilder) im Mittelpunkt. Das müssen Sie bald sehen.“⁵³⁶

Während Cohen zwei Monate zuvor in der Ausstellung „Junges Rheinland“ die maßgeblichen Exponenten der rheinischen Avantgarde in *Kölnischen Kunstverein* gezeigt hatte⁵³⁷, stellten in Düsseldorf die Werke des impressionistischen Malers und ehemaligen *Sonderbund*-Mitglieds Ernst te Peerdt (1852-1932) offenbar ein Wagnis im Rahmen der musealen Präsentation zeitgenössischer Düsseldorfer Kunst dar; hatte Cohen doch zuvor vermutlich anlässlich der „Grossen Berliner Kunstausstellung im Kunstpalast zu Düsseldorf“⁵³⁸ „neue Stilleben [von te Peerdt] in den Kunstpalast (durch Clarenbach)! schmuggeln“ müssen. Die von Akademiedirektor Fritz Roeber (1851-1924) zusammengestellte Düsseldorfer Abteilung innerhalb dieser Ausstellung hatte Cohen zufolge, wie er in seiner Rezension dieses Teils der Ausstellung in der *Kunstchronik* bemerkt, „fast einen retrospektiven Charakter“⁵³⁹, während er an anderer Stelle das „vorzügliche Arrangement“ der Räume der *Freien Sezession* durch Curt Herrmann und Oskar Moll lobte.⁵⁴⁰ Nachdrücklich wies er in der *Kunstchronik* weiterhin auf die schon vor dem Krieg erfolgte „Düsseldorf-Flucht“ vielversprechender junger Maler (Nauen, Heuser, Sohn-Rethel) hin, um insgesamt festzustellen, dass „ein Rundgang durch die Ausstellung von 1917, der ein Fahnden nach ‚dem jungen Rheinland‘ zum Zwecke hat, [...] beinahe entmutigend [sei]“.⁵⁴¹ An lokal exponierter und offizieller Stelle sah Cohen sich jedoch als Beamter und durch die Sammlungsaufnahme der Akademiegalerie in ständiger Berührung mit dem „System R.[oeber]“ gezwungen, „Alles Moderne unter den Tisch fallen [zu] lassen“, wie er Ehmcke auf dessen Vorwurf der „Verroeberung“

536 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 29.03.1918, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 110

537 Die Ausstellung „Das Junge Rheinland“, 1. bis 30. Januar 1918, *Kölnischer Kunstverein*, war „August Macke zum Gedächtnis“ gewidmet und vereinigte Werke von Heinrich Campendonk, Hans Dornbach, Ewald Dülberg, Adolf Erbslöh, Max Ernst, Werner Heuser, Franz M. Jansen, Josef Kölschbach, Kurt Lahs, Wilhelm Lehmbruck, August Macke, Helmuth Macke, Carlo Mense, Heinrich Nauen, Walter Ophéy, Paul Adolf Seehaus, Carli Sohn-Rethel, Josef Urbach, Friedrich August Weinzheimer. (s. AK KÖLNISCHER KUNSTVEREIN 1918)

538 Die „Große Berliner Kunstausstellung“ wurde vom 16. Juni bis 30. September 1917 sowie im Folgejahr aufgrund der militärischen Nutzung der Ausstellungshalle am Lehrter Bahnhof in Berlin im Kunstpalast Düsseldorf veranstaltet.

539 Walter Cohen, «Die große Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf», in: K.-Chronik, Jg. 28, H. 38, 29.06.1917, S. 417-419, hier: S. 418

540 Walter Cohen, «Die große Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf», in: KfA, Jg. 32, H. 23/24, (September) 1917, S. 457-474, hier: S. 463

541 COHEN 1917a, S. 418; interessant ist, dass der Begriff „Junges Rheinland“, der erstmals programmatisch als Titel der im Januar 1918 im *Kölnischen Kunstverein* veranstalteten Ausstellung und ab 1919 als Name der Düsseldorfer Künstlergruppe verwendet wurde, also schon im Sommer 1917 in Verwendung war.

entgegnete.⁵⁴² Dennoch erwähnte er auch in seinem die Auseinandersetzung mit Ehmcke auslösenden Aufsatz über die „Geschichte der Malerei und Skulptur der Rheinprovinz, 1815-1915“ die „etwas allzu selbstsicher gewordene mit Tradition behaftete Düsseldorfer Malerei“ und wies auch hier unter Erwähnung von Jan Thorn Prikker, Heinrich Nauen, den im Krieg gefallenen August Macke und Ernst Isselmann sowie William Straube, Friedrich August Weinzheimer, F. M. Jansen, Adolf Erbslöh, Werner Heuser und Carli Sohn-Rethel darauf hin, dass diese „bedeutende[n] Künstler der neueren Richtung sich außerhalb Düsseldorfs nieder gelassen haben und fast ohne Berührung mit der alten Kunststadt leben“.⁵⁴³ Nachdem die Galerie Flechtheim als vorerst letzte Nachhut des *Sonderbunds* schon ein Jahr nach Gründung kriegsbedingt hatte schließen müssen⁵⁴⁴, scheint es in den Jahren 1915 bis 1918 in Düsseldorf kaum eine Plattform für moderne Kunstbestrebungen gegeben zu haben.⁵⁴⁵ „Eine besondere Herausforderung für alle Parteigänger der Moderne stellte“ den Recherchen des Kunstvereinshistorikers Schmitz zufolge „die Situation in Düsseldorf dar, wo sich die entscheidenden Schaltstellen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen schon seit langem – und offenbar zur Zufriedenheit der übergroßen Mehrheit der bürgerlichen Laienmitglieder – in den Händen der Künstlergenossen befanden“.⁵⁴⁶ Vielmehr lässt sich, wie u. a. „der fast retrospektive Charakter“ von Roebers Schau gezeigt hatte, eine Rückwärtsorientierung des Kunstlebens beobachten, die nicht nur kriegsbedingt war, denn „die Akademie in Düsseldorf samt der ihr angeschlossenen und von ihr dominierten Künstlervereinigung, dem Malkasten [...] blieben der avantgardistischen Moderne [...] gegenüber zunehmend völlig auf Distanz, was sich an der Vorgeschichte der Sonderbundausstellung“⁵⁴⁷ gezeigt hatte. Von der fortschreitenden Ausweitung des Machtanspruchs der Kunstakademie zeugt auch die bereits aus Ehmckes Perspektive skizzierte Geschichte des Niedergangs der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule. Der Streit um die Lehre der Architektur, für deren künstlerische Ausbildung sich die Kunstakademie zuständig fühlte, war ein dauerhafter Keil zwischen den Schulen, und die Gründung einer „Fachschule für Handwerk und Industrie“ 1909 machte die Existenz der Schule aus Sicht der Stadtverordneten auch unter Wilhelm Kreis‘

542 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 17.11.1917, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 107-109

543 Walter Cohen, «Die bildenden Künste. Malerei und Skulptur», in: Joseph Hansen (Hg.), *Die Rheinprovinz 1815-1915, Hundert Jahre preussischer Herrschaft am Rhein*, Weber, Bonn, 1917, S. 410-461, hier: S. 453

544 S. S. 92

545 Eine Ausnahme bildete das im Juni 1918 vom Arzt und Kunstsammler sowie FDK-Mitglied Dr. Hans Koch eröffnete *Graphische Kabinett von Bergh & Co.*, welches die FDK als „zwanglosen Treffpunkt“ zu nutzen ankündigte. (FDK, Jb. 3, 1918, o.S.). S. hierzu: Remmert und Barth (Hg.), *Von Nolde bis Dix: Der Düsseldorfer Arzt Hans Koch und ‚Das Graphische Kabinett von Bergh & Co.‘*, Düsseldorf, 1995

546 SCHMITZ 2001, S. 443

547 Peter Gerlach, «Ausstellungen, Galerien und Sammlungen. Mittler der europäischen Moderne im Rheinland», Vortrag zur Tagung „Das Rheinland und die europäische Moderne. Kulturelle Austauschprozesse in Westeuropa 1900-1950“, Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland, Aachen, 2003, o. S.

Leitung überflüssig.⁵⁴⁸ So schilderte Cohen die der am 1. April 1919 erfolgten Auflösung der Schule vorangegangene und aus seiner Sicht von Fritz Roeber, dem Direktor der Akademie, angeführte Debatte Anfang 1918 in einem Brief an Ehmcke:

„Es ist unglaublich, wie jetzt in der gesamten Rheinischen Presse über die Kunstgewerbeschule hergezogen wird! Alle haben Sie vom Brote des Akad.-Direktors gegessen, alle waren sie in seinem Empfangszimmer [...]. Diese Regie ist zum mindesten bewundernswert!! Das ‚D‘dorfer Tageblatt‘ schrieb sogar, unter P. Behrens hätte die Kunstgw.-Schule der Akademie ‚unlautere Konkurrenz‘ gemacht !!! Also fort mit ihr! - Und die Verdammungsurteile verdichten sich in einem Protest gegen d. K‘stgewerbeschulen überhaupt. Kein Wunder wenn Männer wie Alfr. Fischer um die Zukunft ihrer Schulen bangen! Mein Urteil kennen Sie. Nur die unfähige Leistung durch [...]‘⁵⁴⁹ hat die Schule so heruntergebracht.“⁵⁵⁰

Das Moderne-feindliche Klima des Düsseldorfer Kunstlebens stellt einen Teilhintergrund der Gründung und Konzeption des *FDK* abseits der Kunststadt dar. Die *FDK* kann somit als Teil des von Cohen beschriebenen Phänomens der „Düsseldorfer-Flucht“⁵⁵¹ moderner künstlerischer Kräfte betrachtet werden. Anhand der Aktivitäten der 1924, parallel zur Berufung von Walter Kaesbach als Direktor der Akademie u. a. durch Walter Cohen erfolgten Gründung der *Vereinigung für junge Kunst* in Düsseldorf (*VFJK* Düsseldorf), welche genealogisch und topographisch als Folgeorganisation der *FDK* gelten kann⁵⁵², soll weiter unten ein Einblick in den verspäteten Aufbruch in die Moderne in Düsseldorf vermittelt werden.

3.1.2.2.3 Aufbau und Profil der Sammlung der *FDK*

Mit der *FDK* hatte man es jedoch 1915 vorgezogen, mit Schaffung einer vorbildlichen Sammlung den „Kampf um die Kunst“, der ja auch zur Spaltung des *Sonderbunds* geführt hatte, vorerst im Stillen und nicht mit dem Mittel der Ausstellung zu führen:

„Meine Hauptsorge war, daß G[eller] das ‚Skelett im Hause‘ nicht loswerden kann, den seligen Sonderbund. Ich bin nicht dem neuen Verein beigetreten, um in ganz überflüssiger Weise u.a. für ...⁵⁵³ Propaganda zu machen. Unsere Mitglieder sind doch nur zum kleinsten Teile Rheinländer. Was sollen ihnen diese kleinen Geister? G.[eller] Sieht das auch ein.“⁵⁵⁴

Um dennoch die Teilhabe der in Deutschland verstreuten Mitglieder an der modernen

548 MOELLER, G. 1984, S. 51

549 Gemeint ist zu hoher Wahrscheinlichkeit Wilhelm Kreis, Direktor der Kunstgewerbeschule. Cohens Sichtweise würde die von Moeller erstellte These über das durch Wilhelm Kreis beförderte „Erlöschen des Reformgedankens“ stützen. Im Übrigen sind in der unveröffentlichten Denkschrift aus dem Jahre 1959 teilweise Namen ausgelassen, vermutl. mit Rücksicht auf noch lebende, in der Kunstwelt aktive Persönlichkeiten.

550 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 27.2.1918, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 109-110

551 COHEN 1917a, S. 418

552 Aus der im Nachlass Geller bewahrten Korrespondenz geht hervor, dass Cohen wohl im Frühjahr 1924 die Übernahme der Sammlung der *FDK* durch den neugegründeten Verein vorschlug. (TAUCH 2003, S. 50)

553 Vermutlich wurde der Name ausgelassen, da betreffende Künstler (Deusser, Schmurr, Clarenbach?) zur Zeit des Verfassens der Denkschrift noch lebten.

554 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 22.12.1915, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 88

Kunst zu ermöglichen, hatte die *FDK* ein interessantes Mittel satzungsmäßig eingerichtet: die Mitglieder konnten (jeweils über Vermittlung ihres Anwerbers im Vorstand) die in der Sammlung befindlichen Werke nach dem heute bekannten Prinzip der Artothek als Leihgaben erhalten.⁵⁵⁵ Im Rahmen einer Laufzeit von zwanzig Jahren strebte die *FDK* bei ihrer Gründung an, mittels der auf jeweils 500 M festgelegten Jahresbeiträge der auf die Anzahl von 40 beschränkten Mitglieder, also einem Jahresetat von 20.000 M, eine vorbildliche Sammlung moderner deutscher Kunst von einheitlichem und geschlossenem Charakter zu schaffen, die dann an ein öffentliches Institut übergeben werden könnte. Die Motive für die Konzeption der Gesellschaft liegen jedoch nicht nur darin begründet, dass – wie Geller die Satzung erläutert – „die Empfänglichkeit für moderne Kunst noch schwach entwickelt ist und daß namentlich die Museen ihrer Aufnahme noch große, fast unüberwindliche Schwierigkeiten bereiten“⁵⁵⁶.

In Kriegszeiten stellte der Erwerb von Werken wohl die effektivste Förderung der notleidenden jungen Künstler dar. Dementsprechend betonte die mit Walter Cohen in den zwanziger Jahren verheiratete Malerin Margret Umbach rückblickend, dass die Gründer der *FDK* „die Verpflichtung [fühlten], gerade in schwerer Kriegszeit mit diesem Unternehmen zu beginnen, um die Existenzsorgen der jungen Künstler zu mildern und ein geschlossenes Bild der in ihnen wirkenden Kräfte zu geben.“⁵⁵⁷ So bildeten sich 1915 in Deutschland Hilfsinitiativen zur Unterstützung von bedürftigen jungen modernen Künstlern, darunter auch der im direkten Umfeld der *FDK* von Karl Ernst Osthaus und dem Sammler Carl Hagemann finanzierten und von Ernst Gosebruch betreuten Essener Hilfsfonds für Künstler.⁵⁵⁸ Die persönliche Förderung von Künstlern scheint vor allem Johannes Geller, dessen „sozialreformerischere Ansichten“⁵⁵⁹ ja bereits aus seiner zuvor erörterten Vita deutlich wurden, am Herzen gelegen zu haben. Interessanterweise setzte sich Geller 1916 entgegen der Haltung des restlichen Vorstands besonders für den Ankauf von Werken Kirchners ein, als dieser durch den Essener Hilfsfonds besondere Förderung erhielt.⁵⁶⁰ Eine konkrete Verbindung zwischen Geller und dem Hilfsfonds

555 Festgelegt unter § 2 der Satzung der *FDK*, Stadtarchiv Neuss, NL Johannes Geller, D.04.G.01, Nr. 02

556 *FDK*, «Erläuterung der Satzung», 1915

557 Margret Umbach, «Aus Walter Cohens Schrifttum. Einführung», *DENKSCHRIFT COHEN* 1959, S. 22-30, hier: S. 23-24

558 Aya Soika weist in diesem Zusammenhang auf die Unterstützung hilfsbedürftiger Künstler in Berlin durch die Galeristen Cassirer und Gurlitt sowie den Akademische Kriegshilfsdienst hin. (Aya Soika, «Winterschlaf der Kultur? Kunst und Künstler der ‚Brücke‘ im 1. Weltkrieg», in: Magdalena M. Moeller (Hg.), *Weltenbruch: Die Künstler der Brücke im Ersten Weltkrieg. 1914-1918*, Ausst.-Kat., Brücke-Museum, Prestel, München/London/New York, 2014, S. 11-25; hier S. 22-23, 72)

559 *BARFURTH-IGEL* 1993, S. 75

560 „G. ist augenblicklich für Kirchner begeistert, möchte K. en masse kaufen. Ich bin durchaus dagegen, wir müssen jetzt Geld für andere Zwecke haben“ (Schreiben F. H. Ehmcke – W. Cohen, 11.10.1916, *DENKSCHRIFT COHEN* 1959, S. 96); „Auch Fischer war mit mir in Neuß u. wir haben mit Ihnen weiteren Kirchner-Ankauf glatt verweigert“ (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 15.10.1916, Ebd., S. 97); „Ich war grundsätzlich dagegen, noch neue Kirchners anzuschaffen. Es handelte sich aber um eine Hilfsaktion für diesen Künstler“ (Schreiben F. H. Ehmcke – W. Cohen, 4.12.1916, Ebd., S. 99-100) ebenso (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 14.11.1916, Ebd., S. 98-99)

konnte jedoch nicht belegt werden.⁵⁶¹

Cohen hingegen, als Kunsthistoriker und im Kunstmarkt bewandert, drängte bei den gemeinschaftlich beschlossenen Ankäufen insbesondere auf Objektivität, Auslese und den günstigen Erwerb von Werken:

„Von Anfang an fand ich, wie G. [Geller] weiß, den Ankauf so vieler Dinge seines Neußer Schützlings U. [Josef Urbach]⁵⁶² unverantwortlich. Darum von Anfang an der Wunsch, Norddeutsche heran zu ziehen, zu denen wir nicht so starke persönliche Beziehungen haben.“

Ein weiteres wichtiges Motiv bot der gerade in den ersten Kriegsjahren schwache Markt für junge, moderne Kunst, der eine günstige Gelegenheit für den Aufbau der Sammlung darstellen konnte. Ehmcke hatte in der Gründungsphase neben den idealistischen Beweggründen der *Gesellschaft* auch hervorgehoben, dass es sich „wenn man sich die Sache überlegt, [...] ja eigentlich um eine Sparkasse [handelt], womöglich um eine recht gute Kapitalanlage“.⁵⁶³ Zumindest anfangs schien die Situation auf dem Kunstmarkt dies zu bestätigen. So berichtete Cohen an Ehmcke Anfang 1916:

„In München, nicht aus Neigung, sondern aus Pflichtgefühl ging ich in die abscheulichen Goltz-Räume, um den Kirchner⁵⁶⁴ neu anzusehen u. erfuhr von G.[oltz], daß es ja garnicht eile, lange bei ihm. Es eilt überhaupt gar nichts! Wer kauft denn jetzt solche Gemälde? Aber, daß wir den Kokoschka kauften⁵⁶⁵, freut mich aufrichtig.“

Der Verlauf der Auktion des Bestands der Galerie Flechtheim im Mai 1917 zeigte zwar, dass die jungen deutschen Künstler nur wenig nachgefragt wurden⁵⁶⁶ und dass der Krieg vorerst einen „Winterschlaf der Kultur“⁵⁶⁷ bewirkt hatte. Nachdrücklich verweist Cassirer im Ausstellungskatalog auf die Notlage der jungen Künstler, die kaum Ausstellungsmöglichkeiten besaßen.

„Die Versteigerung“, so Cassirer im Vorwort des Katalogs, „dürfte ein Ereignis merkwürdigster Art sein. [...] Die Schlagworte, wie Impressionismus, Expressionismus, Kubismus und Futurismus, Worte, die während des Krieges beinahe

561 Die Einsicht der Korrespondenzen zwischen Geller und Gosebruch im Nachlass Johannes Geller hat nichts ergeben.

562 Von Josef Urbach (1889-1973) gelangten im Gründungsjahr fünf Ölbilder in die Sammlung der *FDK*: „Pfirsichbäume in Blüte“, „Obstgarten im Hochsommer“, „Weiden im Winter“, „Stilleben“, „Blumen, Iris“ (*FDK*, Jb. 1, 1916, Nr. 61-65). In der Tat stand Urbach als ehemaliger Schüler von F. H. Ehmcke an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf (1905-1910) und als Lehrer der Klasse Naturstudium an der von Alfred Fischer geleiteten Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Essen (ab 1914) in vielfacher Verbindung zum Vorstand der *FDK*; Cohens Bedenken wurden vermutlich dadurch beschwichtigt, dass Urbach, ebenso wie Heinrich Nauen, „Künstlermitglied“ der *FDK* wurde (*FDK*, Jb. 1, 1916, Mitglied-Nr. 24) und seine Beiträge in Bildern leistete. (AK CLEMENS-SELS-MUSEUM 1984, S. 57)

563 Schreiben F. H. Ehmcke – Johannes Geller, 21.02.1915, in: AK CLEMENS-SELS-MUSEUM 1984, S. 56

564 Hier handelte es sich um das in der Folge erworbene Gemälde „Gärtnerei“, Öl auf Leinwand, 1911. (*FDK*, Jb. 1, 1916, Nr. 14; Abb. in: FELDHaus 1959, S. 22)

565 Oskar Kokoschka (Wien), „Porträt Karl Kraus“, Öl; Oskar Kokoschka (Wien), „Porträt Emmy Heim“ Handzeichnung, 1-40/60 Lithographie der Zeichnung wurde an die Mitglieder mit dem Jb. 2 versandt. (*FDK*, Jb. 2, 1917, Nr. 18, 19)

566 Für eine ausführliche Analyse der Auktion, der Zuschlagspreise und Klientel s. DASCHER 2011, S. 109-118

567 Aya Soika stellt diesen Anspruch Friedrich Nietzsches aus den 1870er Jahren als Frage ihrem Aufsatz über die Künstler der Brücke im 1. Weltkrieg voran. (SOIKA 2014a)

vergessen worden sind, drängen sich wieder hervor.“

Dieses neu geweckte Interesse für die moderne Kunst hing jedoch auch damit zusammen, dass, angezogen durch die schwache Währung, der deutsche Kunstmarkt für alte Meister von ausländischen Sammlern, was zu einer „anormalen Preissteigerung“ in diesem Segment führte und gleichzeitig das Interesse der nicht konkurrenzfähigen deutschen Sammler auf die moderne Kunst richtete.⁵⁶⁸ Diese Situation wird im Jahresbericht des *Barmer Kunstvereins* von 1917 wie folgt geschildert:

„Aus der durch die Umwälzung der Frieden[s]wirtschaft hervorgerufenen Verschiebung der Besitzverhältnisse und der durch unsere kontinentale Absperrung bewirkten Beschränkung der Möglichkeiten für die Betätigung und die Kapitalanlage des Luxus auf anderen Gebieten erfuhr der Handel mit Kunstwerken eine gewaltige Belebung, die sich am deutlichsten an den Riesensummen des Ergebnisses der grossen Berliner Versteigerungen alten Kunstbesitzes, aber auch an de[m] allgemeinen Umsatz moderner Kunstwerke in Deutschland verfolgen lässt. Infolge der damit verbundenen Steigerung der Nachfrage in den eigentlichen Kunstzentren wurde für die abgelegenen Plätze, zu denen auch unsere Stadt gehört, die Versorgung von Ausstellungen, welche mehr einem kunsterzieherischen als kommerziellen Zwecke dienen, immer schwieriger.“⁵⁶⁹

Bemerkenswert ist auch, dass die *Kestner-Gesellschaft* durch die fixe und niedrig angesetzte Preise, der „Unsitte des Handelns“ im Rahmen ihrer Ausstellungen entgegen zu wirken suchte (Abb. 17) und sich damit deutlich von Cassirers Auktion zeitgenössischer Kunst absetzte.

C. G. Heise gab bereits im April 1917 zu bedenken, dass „wachsendes Interesse für die ‚Jüngsten‘ fängt an, die Spekulationslust der Händler zu reizen“, und wies auf die Ersterscheinung der Zeitschrift „Das Kunstblatt“ von Paul Westheim im Januar 1917 hin.⁵⁷⁰ Auch wie die folgende Untersuchung des Sammlungsaufbaus der *FDK* zeigt, hatte sich der Marktwert bereits bekannter moderner Künstler im Laufe des Jahres 1916 enorm gesteigert. Trotzdem bot offenbar die Flechtheim-Auktion der *FDK* eine günstige Gelegenheit: „Im Februar bei Cassierer [sic!] Kunstauktion Flechtheim (Nauen, Picasso, etc.), wichtig für uns wegen der Preise“⁵⁷¹, schrieb Cohen im Dezember 1916 an Ehmcke. Der Auktionstermin verzögerte sich jedoch bis Mai, und Cohen bat Ehmcke, der gerade in Berlin weilte, diese zu besuchen:

„Ich habe schon den Katalog. Lassen Sie sich einen geben mit gruß von mir an Herrn Cassirer oder Stoperan. Die Bilder werden im Secessionshaus versteigert. Der Helmuth Macke gefiel mir gerade in der Farbe. Von te Peerdt käme doch eher eines von den neuen Stilleben (1915-16) in Frage, die im Kunstpalast sein werden. Ihn wird die Auktion sicher schwer schädigen: sie bringt viel zu viel Sehen Sie sich auch die

568 S. Angelika Enderlein, «Der Kunsthandel in Berlin: Rekordsummen auf dem Berliner Kunstmarkt während des 1. Weltkrieges», in: Dies., *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz*, Akademie-Verlag, Berlin, 2006, S. 35-36, hier S. 35

569 Kunstverein in Barmen, Jb. 52, 1917, S. 3

570 Carl Georg Heise, «Glossen zur Propaganda ‚Werdender Kunst‘», in: *K.-Chronik*, Jg. 28, H. 27, 01.04.1917, S. 273-277, hier: S. 273

571 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 13.12.1916, *DENKSCHRIFT COHEN* 1959, S. 100-101

Aquarelle Nauens an u. was sonst ev. (d. h. billig!) in Betracht käme.“⁵⁷²

Leider lässt sich anhand des reich bebilderten Kataloges kein Ankauf eines Werkes aus der Auktion für die *FDK* belegen.

In den jährlich im Sommer erscheinenden Jahresberichten der *Gesellschaft* wurden die Neuerwerbungen alphabetisch nach Künstler und durchnummeriert aufgeführt. Mit der Auswertung der Korrespondenzen zwischen Cohen und Ehmcke und gestützt auf die von Irmgard Feldhaus geleistete Grundlagenforschung zur Gesellschaft soll hier der Aufbau der Sammlung unter Abgleich mit den Jahresberichten der Gesellschaft mit zeitgenössischen Ausstellungskatalogen sowie den entsprechenden Werkverzeichnissen nachvollzogen werden.

Betrachtet man die Sammlung von Werken bildender Kunst⁵⁷³ schematisch (Tab. 7a, b), so ergeben sich drei Schwerpunkte: „Rheinischer Expressionismus“⁵⁷⁴ (45 Werke), *Brücke* (39 Werke) und „Münchener Avantgarde“ (33 Werke). Darüber hinaus ist der „norddeutsche Expressionismus“ mit 10 (Mitglieder der *Hannoverschen* und *Hamburgischen Sezessionen*, Schmidt-Rottluff, Radziwil etc.) sowie Einzelvertreter der „überregionalen“ und „internationalen modernen Kunst“ (Feininger, Grosz, Kokoschka, Hofer, Huber etc.) mit 20 und 13 Werken in der Sammlung vertreten. Damit werden allerdings 55 der insgesamt 219 Werke (inkl. Mappenwerke), also ca. ein Viertel der Sammlung, nicht berücksichtigt, da diese entweder nicht identifiziert werden oder eingestuft wurden. Insgesamt gilt es zu berücksichtigen, dass die Sammlung „Fragment“ blieb, zumal ihre auf 20 Jahre angelegte Aufbauphase durch die 1922 einsetzende Inflation bedingte Auflösung im Jahre 1924 jäh unterbrochen wurde. Offen bleiben muss daher auch die Frage inwieweit sich die *FDK* der Entwicklung abstrakter Kunst geöffnet hätte. Einen Hinweis hierauf könnte der im Sommer 1919 erfolgte Ankauf von acht Aquarellen Paul Klees geben. Entsprechend den Einträgen von Klees Oeuvre-Katalog stellte der Künstler Ehmcke 13 Aquarelle für die *FDK* zu Verfügung⁵⁷⁵, aus denen sieben entsprechend der Auflistung im 4. Jahresbericht der *FDK* bis Juni 1919 für Sammlung ausgewählt wurden.⁵⁷⁶ Darüber hinaus gelangte in diesem Zeitraum Paul Klees Aquarell

572 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 23.05.1917, Ebd., S. 106

573 Die 56 kunstgewerblichen Arbeiten machten ca. 20 % der insgesamt angenommene 278 Objekte umfassenden Sammlung der *FDK* und werden im Rahmen dieser Arbeit vernachlässigt.

574 Mit Bezug auf die im Sommer 1913 im Kunstsalon Cohen, Bonn, veranstaltete Ausstellung „Rheinische Expressionisten“ wurde der Begriff von Walter Holzhausen, Leiter der Städtischen Kunstsammlungen Bonn, im Rahmen der Ausstellung „Bonn und der Rheinische Expressionismus“ (1952) geprägt. (Joachim Heusinger von Waldegg, «Zur kunsthistorischen Einordnung des Rheinischen Expressionismus», in: AK KUNSTMUSEUM BONN 1979, S. 5-31, hier: S. 6)

575 Stephan Frey, «Paul Klee und das Rheinland (1912-1933). Eine Chronologie», in: AK BONN 2003, S. 13-29, hier: S. 14, 28, Anm. 21; Frey gibt hier jedoch eine Anzahl von 13 Aquarellen, welche aus 16 zur Ansicht gegebenen ausgewählt wurden, was nicht mit dem Oeuvre-Katalog Paul Klees und dem Sammlungsverzeichnis der *FDK* übereinstimmt.

576 Paul Klee: Aquarell 1916, 9; Aquarell 1916, 68; Aquarell 1917, 68; Aquarell 1917, 133; Aquarell 1918, 96, „Angelus descendens“; Aquarell 1919, 57; Aquarell 1919, 67 (FDK, Jb. 4, 1919, Nr. 174-180)

„Trauerblumen“ (Abb. 18) in die Sammlung.⁵⁷⁷

Als entscheidend für das Interesse an Paul Klee kann die Tatsache angesehen werden, dass drei Mitglieder der *FDK*, Rudolf Ibach, Dr. Hans Koch (Betreiber des Graphischen Kabinetts von Bergh & Co.) und Edwin Suermondt, bedeutende und frühe Sammler von Paul Klee im Rheinland waren.⁵⁷⁸ Das Werk Paul Klees musste Cohen bereits seit der Vorkriegszeit durch diverse Ausstellungen bekannt gewesen sein.⁵⁷⁹ Zudem war im ersten Halbjahr 1919 in Düsseldorf jeweils eine Auswahl von Werken Paul Klees in der Ausstellung „Junge Münchner Künstler“ des Graphischen Kabinetts von Bergh & Co., März 1919, welches die Mitglieder der *FDK* vermutlich als „zwanglosen Treffpunkt“ nutzten⁵⁸⁰, sowie in der seit Ostern wiedereröffneten Galerie Alfred Flechtheim in der Übersichtsausstellung „Auf dem Wege zur Kunst unserer Zeit. Vorkriegsbilder und Bildwerke“, Juli-August 1919, zu sehen.

Für die Erforschung des Profils und der Bedeutung der Sammlung der *FDK* aus der Perspektive von Walter Cohen ist die Erörterung des Verlaufs des Sammlungsbaus im Spiegel der zugrunde liegenden Sondierungsprozesse und sodann die Herausstellung einzelner kunsthistorischer und sammlungsspezifischer Schlüsselwerke grundlegend.

3.1.2.2.4 Die Sammlung der *FDK*: Sondierungsprozesse

Die Anfänge des Sammlungsbaus der *FDK* waren von wichtigen Sondierungsprozessen geprägt. Cohen zufolge ließ sich das Ziel der „Geschlossenheit“ der Sammlung nur durch ein hohes Maß an Objektivität und Konzentration auf die Qualität des einzelnen Werkes erreichen. Dies hieß, sich, wie schon erörtert, von persönlichen und insbesondere von den Beziehungen zum *Sonderbund* zu befreien. So wurde kurzerhand ein Werk des naturalistischen Landschaftsmalers und *Sonderbund*-Gründers Julius Bretz, den Cohen durchaus als einen Erneuerer der Landschaftsmalerei der Düsseldorfer Schule achtete, gegen ein Ölbild des Schweizer Malers Alfred Heinrich Pellegrini (1881-1958)⁵⁸¹ ausgetauscht:

„[der Pellegrini] gefällt mir ausgezeichnet. Ich bin für den Umtausch gegen Bretz⁵⁸²,

577 Paul Klee, „Trauerblumen“, Aquarell, 1917, 132 (FDK, Jb. 4, 1919, Nr. 173)

578 S. hierzu: FREY 2003, S. 13-29; Andreas Vowinkel, «Paul Klee – Rheinische Sammlungen – Sammlung Vowinkel», in: AK BONN 2003, S. 32-44

579 *Sonderbund*-Ausstellung Köln 1912, die parallel hierzu eingerichtete Ausstellung „Der Blaue Reiter Schwarz-Weiß“, Graphische Abt. des Wallraff-Richartz-Museums, 1912, Paul Klee Einzelausstellung, *Gereonsklub* Köln, Oktober 1912, Ausstellungen der *Neuen Münchner Secession* 1915 bis 1919

580 S. Anm. 545

581 Das Gemälde kam vermutlich über den Kunstsalon Schames in Frankfurt. Es handelt sich um eines von insgesamt 5 Gemälden von Pellegrini, die bis Juni 1916, entsprechend Jb. 1, 1916, in die Sammlung der *FDK* aufgenommen wurden, jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht identifiziert werden konnten: Nr. 29: „Notre Dame, Türmchen“; Nr. 30: „Stilleben, Knollenbegonien“; Nr. 31: „Wetterhorn, Schneelandschaft“; Nr. 32: „Liebesszene“; Nr. 33: „Landschaft am Schliersee“.

582 Julius Bretz, Gründungsmitglied des *Sonderbund*

trotzdem es mir als ein Unrecht gegen den zuletzt genannten Künstler erscheint. Wir müssen uns recht sehr davor hüten, ‚Richtungen‘ zu überschätzen u. künftig etwa Bilder nur zu kaufen, weil sie der von uns geförderten ‚Richtung‘ angehören. Den Vorteil allerdings haben wir, daß unser zukünftiges Mustermuseumchen ein geschlosseneres Bild geben wird, als wenn wir etwa Landschaften von te Peerdt u. Bretz zwischen solche von Heckel u. Kirchner hineinhängen [...]

⁵⁸³

Mit diesem Kommentar könnte Cohen Ehmcke an das „Erfolgs“-Konzept der Hängung der frühen Ausstellungen des *Sonderbunds* erinnert haben, indem sich die Düsseldorfer Maler August Deusser, Max Clarenbach und Julius Bretz in bewusster Gegenüberstellung mit den Werken der französischen Avantgarde als Vertreter einer fortschrittlichen und modernen Kunst präsentiert hatten. Cohen erkannte zwar die Bedeutung dieser Maler innerhalb der regionalen Kunstentwicklung an, sie wiesen jedoch nicht im Sinne des von der *FDK* verfolgten Profils „auf neue Wege in die Zukunft der deutschen Kunst“.

⁵⁸⁴

„In Bezug auf Marc, Heckel, Rohlf s stimmen wir völlig überein“⁵⁸⁵, erwiderte Cohen Ehmcke zu Beginn des Sammlungsaufbaus. Mit diesen drei Exponenten der Münchner Avantgarde, des *Brücke*-Expressionismus und der rheinische Moderne wurde auch kunstgeographisch betrachtet das Spektrum der zukünftigen Sammlung aufgespannt. Das Suchen und Finden bedeutender Werke von Heckel sowie von Franz Marc erwies sich jedoch als schwierig. Von einem Besuch der Zweiten Ausstellung der *Freien Secession* Berlin⁵⁸⁶ berichtete Cohen begeistert von Heckels Gemälde „Parksee“, 1914, (Abb. 19):

„[...] gefällt mir ausgezeichnet. Ob das Bild noch zu haben ist? Nichts hindert Sie oder G. daran, schon jetzt sich telegraphisch nach dem Preise zu erkundigen. Ich kenne Heckel persönlich (flüchtig), ich glaube er ist mit Dr. Kaesbach als Krankenpfleger in Ostende. Ich will sehen, sein Atelier zu besuchen. Gerade er, u. darin stimmen wir erfreulich überein, müßte bei uns vertreten sein. Sein Name ist Programm u. wenn wir eine neue Werbeschrift verschicken, sollte ein Heckel auf der Liste der Ankäufe stehen!“⁵⁸⁷

Trotz der zusätzlichen Möglichkeit eines persönlichen Kontaktes durch Walter Kaesbach zu Heckel⁵⁸⁸ konnte nicht dieses Schlüsselwerk des Künstlers, sondern im Laufe des

583 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 15.02.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 89-90

584 FDK, Jb. 2, 1917, o. S.

585 Bis Juni 1916 werden, entsprechend Jb. 2 der *FDK*, 4 Aquarelle von Rohlf s (Nr. 34-37), 2 Ölwerke von Heckel (Nr. 9-10) und 1 Aquarell von Marc (Nr. 26), was wohl mit der schwierigen Beschaffung zu tun hatte, für die Sammlung erworben; bis Juni 1917, entsprechend Jb. 3 der *FDK*: von Rohlf s ein Ölbild (Nr. 95); bis Juni 1918 von Rohlf s ein Ölbild und 2 Aquarelle (Nr. 155-157); bis Juni 1919: von Rohlf s ein weiteres Ölbild (Nr. 197); um den Erwerb von Marcschen Werken wird sich redlich bemüht, offensichtlich ohne Erfolg. (S. u. a. Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, Felda fing, 9.06.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 93)

586 Zweite Ausstellung der Freien Secession Berlin, Februar 1916, Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, 05.02.-05.04.1916

587 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 15.02.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 89-90; s. a. O.A., «Chronik der Jahre 1914 bis 1918: Ausstellungen», in: AK BRÜCKE-MUSEUM 2014, S. 218-227, hier: S. 220

588 „Ich wohne in dem atelierartigen Studio von Nauens Freund Dr. W. Kaesbach, Assistent an der Nationalgalerie, z. Z. bei der 4. Armee. Wir könnten uns dort versammeln aber ich bin dagegen, Kisten etc. dorthin zu schicken. K. Hat viel Bilder u. a. von Nauen u. Heckel, einiges ist auf der Secession ausgestellt. Da K. Mir persönlich die Wohnung zu Verfügung stellte, werde ich mich bemühen

Frühjahrs 1916 zwei andere Ölbilder von Heckel erworben werden: „Landschaft bei Caputh“ (1913?) und „Soldat aus dem Urlaub kommend“ (1916?).⁵⁸⁹ Anlässlich einer Heckel-Ausstellung im *Kölnischen Kunstverein* 1917 bedauerte Cohen, „daß keins der Soldatenbilder, z. B. das einprägsame Bild des Urlaubers auf Heimreise, ausgestellt [sei]. In ihnen wag[e] Heckel mit gleichem Erfolge den Sprung ins Genrehafte, gleich frei von falscher Scham und falscher Sentimentalität, wie er in der ‚Madonna‘ [Madonna von Ostende] eine neuartige Altarkunst herausstellte, die von innen heraus empfunden, sich so vorteilhaft von den Künsteleien etwa eines Diez Edzard unterscheidet.“⁵⁹⁰

Die Ankäufe erfolgten über den Kunsthandel⁵⁹¹ und vermutlich über den Kunstsalon Cassirer. Immer wieder tauschte man sich über bestimmte Werke und Ausstellungen von Heckel aus und hob dessen Bedeutung hervor. So äußerten Ehmcke und Cohen Interesse an Heckels Malerei „Fördellandschaft“, das sie unabhängig voneinander auf dem Besuch der zweiten Ausstellung der *Münchener Neue Secession* im Sommer 1916 gesehen hatten.⁵⁹² Cohen berichtete begeistert von der Heckel-Ausstellung im Kunstsalon Cassirer im November/Dezember 1916⁵⁹³ sowie von der Präsentation Heckels auf der dritten. Ausstellung der *Freien Secession*, Juni-September 1917.⁵⁹⁴ Ehmcke wiederum fühlte sich in einem Brief an Geller, der sich mit Ankäufen zur Unterstützung des erkrankten Kirchner befasste⁵⁹⁵, Anfang 1918 bemüht, „wieder [zu] betonen, dass ich es ganz falsch finde, dass wir von dem vielleicht bedeutendsten Vertreter der modernen Kunstrichtung

Gastfreundschaft zu markieren.“ (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 15.02.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 89-90)

589 Jb. 1, 1916, Nr. 8 u. 9

590 Walter Cohen, «Rheinischer Brief», in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. 28, H. 31, 04.05.1917, S. 321-325, hier: S. 321. Bei dem Soldatenbild könnte es sich Cohens Beschreibung folgend um Heckels „Soldat im Eisenbahnabteil (Urlauber auf der Fahrt)“, 1916-5, Tempera auf Leinwand, 80 x 70 cm, handeln, welches im neu erstellten Werkverzeichnis erstmals aufgeführt und abgebildet ist (Andreas Hüneke, Erich Heckel, Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, Bd. 1, 1904-1918, hrsg. von der Erich-Heckel-Stiftung, Hirmer, München, 2017, S. 314 mit Farbabbildung). Der im Werkverzeichnis genannte Erstbesitzer des Werkes, der Architekt Georg Metzendorf, Mitglied der FDK. Das Werk wurde jedoch auf der Mitgliederauktion der FDK am 8.12.1922 von J. Geller erworben, der für sich und für weitere 11 Mitglieder bot (Versteigerungsliste der FDK, 8.12.1924, Stadtarchiv Neuss, NL Johannes Geller, D.04.G.01, Nr. 05)

591 „Über Heckel sind wir ganz einer Meinung, auch Geller wünscht durchaus, daß wir noch erwerben, jedoch bei ihm selbst.“ (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 29.03.1918, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 110)

592 Besuch der 2. Ausstellung der *Münchener Neue Secession*, 1916, Juni – Oktober, Galeriestr. 26, in Nachbarschaft zum *Münchener Kunstverein*, Galeriestr. 10 (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, Feldafing, 10.06.1916, S. 94, Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, Feldafing, 09.06.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 93-94)

593 Olaf Gulbransson, Erich Heckel und R. L. Leonard, Galerie Paul Cassirer, Berlin 25.11.-15.12.1916 (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 08.12.1916, Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 13.12.1916, jeweils: DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 100-101; vgl. O.A 2014, S. 221)

594 „[...] in Berlin bei der nächsten Ausstellg. d. ‚Freien Sezession‘. Ich war im September dort u. erstaunte, wie die von uns geschätzten Künstler dank dem neuen Regime Herrmann – Moll die besten Plätze hatten. Heckel wirkte wieder sehr stark.“ (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 17.11.1917, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 107-109); Dritte Ausstellung der Freien Secession, 01.07.-30.09.1917: s. a. O.A. 2014, S. 223)

595 Bis Juni 1918 erwarb die FDK fünf im Rahmen dieser Arbeit nicht identifizierte Papierarbeiten von Ernst Ludwig Kirchner: „Mädchenporträt“, Aquarell und vier Schwarz-Weiss Holzschnitte (FDK, Jb. 3, 1918, Nr. 123-127)

in Deutschland, von Heckel, nur zwei Bilder haben“ und schloss lakonisch „dass er zu irgendwelchen neuen Ankäufen nicht eher [seine] Zustimmung geben [würde], als bis [die FDK] noch einige charakteristische Bilder von Heckel erworben“ habe.⁵⁹⁶ Hierauf erfolgte der Ankauf von Heckels Gemälde „Akte am Strand“, 1913 (Staatgalerie Stuttgart) (Abb. 20).⁵⁹⁷ Dass nicht mehr Werke von Heckel in die Sammlung gelangten, lag sicherlich neben den unterschiedlichen Prioritäten und Wünschen der einzelnen Vorstandsmitglieder daran, dass sich die Preise für Heckel innerhalb eines Jahres laut Cohens Aussage vervierfacht hatten.⁵⁹⁸ Auch die Bemerkung von Ehmcke, dass „uns einzelne Private, wie Koehler, Kirchhoff usw. schon immer um eine beträchtliche Länge zuvorgekommen [sind und] uns gerade die Bilder vor der Nase weggekauft [haben], die wir eigentlich hätten haben sollen“⁵⁹⁹, weist darauf hin, dass der Markt auch während des Krieges schon umstritten war. Insbesondere der Ankauf von Werken von Franz Marc gestaltete sich wohl äußerst schwierig. So ließ man im Juni 1916 die Chance, auf der 2. Ausstellung der *Münchener Neue Secession* Werke von Franz Marc zu erwerben, im Hinblick auf die von der *Münchener Neue Secession* im Oktober veranstalteten Gedächtnis-Ausstellung für den am 4. März bei Verdun gefallen Künstler.⁶⁰⁰ Stattdessen wurde auf der Ausstellung nachweisbar die farbige Handzeichnung „Der Pensionär“ von Emil Preetorius⁶⁰¹, obwohl sie „nicht [ins] ‚Programm‘“ passte, erworben sowie das „Stilleben (Aloë)“ von Georg Kars (1882-1945).⁶⁰² Wohl im Bewusstsein, dass Marc sehr nachgefragt sei – was ja bereits im Kapitel über den *Barmer Kunstverein* zur Andeutung kam –, nahm man im Vorfeld von Marcs Gedächtnis-Ausstellung Kontakt zu Franz Marcs Freundin und Sammlerin Annette Simon-von-Eckardt auf, um Bilder aus ihrer Sammlung zu erwerben:

„– Hier bei uns arbeitet z. Zt. als Kopistin Frau von Eckardt aus München. Sie ist die erste Gönnerin von Franz Marc + u. besitzt sehr viel von ihm. Einiges, ganz Frühes, ist

596 Schreiben F. H. Ehmcke – Johannes Geller, 18.3.1918, o. S., Stadtarchiv Neuss, NL Johannes Geller, D.04.G.01, Nr. 10

597 FDK, Jb. 3, 1918, Nr. 120. Das Werk wurde bei Auflösung der FDK 1924 von Georg Metzendorf ersteigert (Stadtarchiv Neuss, NL Johannes Geller, D.04.G.01, Nr. 05), im Werkverzeichnis sind Ludwig und Rosy Fischer als Erstbesitzer angegeben (HÜNEKE 2017, S. 247).

598 „Leider die Preise viermal so hoch wie ‚damals‘. Und vieles hat Cassierer [sic!] schon verkauft.“ (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 13.12.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 100-101)

599 Schreiben F. H. Ehmcke – Johannes Geller, 18.03.1918, Stadtarchiv Neuss, NL Johannes Geller, D.04.G.01, Nr. 10

600 „In der neuen Secession, nachdem wir die Bilder Marcs gesehen hatten, stimmten alle Herren, auch Sie, meinem Vorschlage bei, mit der Erwerbung von Bildern Marcs zu warten, bis die Nachlaßausstellung, die sicher kommen wird, eröffnet wird. Meinen Vorschlag, die „gelbe Kuh“ der Wwe Dietzel zu erwerben, ließ ich sofort fallen, als ich in dem Buche bei Piper das bessere Exemplar bemerkte. Übrigens hat M. das Motiv noch öfters behandelt. Die müßten unbedingt die große Marc-Sammlung bei Bernh. Koehler-Berlin kennenlernen [...]“ (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, Feldafing, 9.06.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 93-94)

601 Neue Münchner Secession, II. Ausstellung, Ausst.-Kat, C. Wolf &S., München, 1916, Nr. 144; FDK, Jb. 2, 1917, Nr. 92; Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, Feldafing, 10.06.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 94

602 Neue Münchner Secession 1916, Ausst.-Kat., Nr. 96 „Stilleben“ (FDK, Jb. 2, 1917, Nr. 83; Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, Feldafing, 10.06.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 94.)

bei ihr, anderes kommt noch. Sie will verkaufen u. ich hoffe, bald Vorschläge zu machen, denn die Preise sind sehr billig und niedrig.“⁶⁰³

Ehmcke nahm zwar auf Bitte von Cohen erneut in München zu Frau von Eckardt Kontakt auf⁶⁰⁴, im weiteren Verlauf des Briefwechsels verliert sich jedoch die Spur. Von Franz Marc wurde letztendlich nur ein Aquarell mit dem Titel „Die Katzen“ in die Sammlung der *FDK* aufgenommen⁶⁰⁵, obwohl der stets auf Sparsamkeit drängende Cohen „Eine so große Summe [2000 M] [...] nur für ein charakteristisches Tierbild Marcs ausgegeben wissen[...]“ wollte. Wie bei Heckel entwickelten sich die Preise von Werken Franz Marcs – jedoch schon innerhalb des Jahres 1916 – rasant.⁶⁰⁶

Ein solcher Ankauf hätte ca. ein Sechstel des im ersten Vereinsjahr zu Verfügung stehenden Gesamtetats ausgemacht. Der sich im Aufbau befindende Mitgliederkreis bestand bis Juni 1916 aus 25 Personen, wovon ein Teil einen über den festgelegten Jahresbeitrag von 500 M leistete, zumal der aufgewendete Etat im ersten Jahresbericht 13.200 M betrug. Immerhin umfasste die Erwerbungsliste 71 Werknummern, darunter 30 Ölwerke, 35 Papierarbeiten (Aquarelle und Graphik) sowie 6 angewandte Arbeiten, unter welchen die „Programm“ machenden Künstler Heckel, Marc und Rohlf⁶⁰⁷ mit Werken vertreten waren.

In seinen Erläuterungen der Satzung hatte Geller die potentielle Mitgliederstruktur der *FDK* als „ein Zusammenschluß der kleineren Sammler und solcher Kunstliebhaber, die vielleicht noch nicht daran gedacht haben für sich eine Sammlung zusammenzubringen“ projiziert, welcher dem Vorstand „ganz freie Hand“ in der Auslese ließe, um damit die Möglichkeit zu schaffen, eher als eine dem Einfluss der Kommissionen und Stifter ausgesetzte Institution an das „Ideal [...] [des] individuelle[n] Museum[s] des Privatmannes“ heranzureichen.⁶⁰⁸ Dies entsprach § 3 der Satzung, in welcher der Gründungsvorstand als dauerhafter Vorstand namentlich festgesetzt wurde und § 4 der Satzung, welche den Mitgliedern lediglich eine „beratende Stimme“ im Rahmen der Mitgliederversammlung zubilligte.⁶⁰⁹ Es wurde weiterhin festgelegt, dass jedes Mitglied des fünfköpfigen Vorstands jeweils 7 Mitglieder anwerben solle, um eine Gesamtanzahl von 40 Mitgliedern inklusive des Vorstands und damit einen Jahres-Ankaufsetat von 20.000 M zu erzielen. Die Mitglieder stammten auch entsprechend der verstreuten

603 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 5.07.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 94

604 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 24.07.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 94-95

605 *FDK*, Jb. 1, 1916, Nr. 26

606 Auf der bereits genannten Auktion des Bestands der Galerie Flechtheim erzielte Franz Marcs „Der Hirte“ mit 3400 M den höchsten Zuschlag unter den Werken junger deutscher Künstler. (DASCHER 2011, S. 116)

607 Bis Juni 1917 wurden folgende vier Aquarelle von Christian Rohlf erworben: „Kohlrahi“, ca. 1912 (Van Ham, 311. Auktion. Moderne und Zeitgenössische Kunst, Los 453, 05.06.2012), „Fenster“, „Stallinneres“, „Weiblicher Akt“ und „Negerkönig“. (*FDK*, Jb. 2 1917, Nr. 34-37)

608 *FDK*, «Erläuterung zur Satzung», 1915, Stadtarchiv Neuss, D.04.G.01, 02

609 *FDK*, «Satzung», 1915,

Wirkungsorte des Vorstands aus ganz Deutschland. Unter den Mitgliedern befanden sich zu einem Teil sehr vermögende kulturell engagierte Persönlichkeiten aus Wirtschaft und Handel sowie einige ausgewiesene Sammler, Verleger, Kunsthistoriker und Künstler der modernen Bewegung.⁶¹⁰

Erster Schwung in den Aufbau der Sammlung kam durch eine von Carl Georg Heise im September 1916 in Hamburg organisierte „Tagung“.⁶¹¹ Gleich zu Gründung der Gesellschaft konnte Walter Cohen den jungen Kunsthistoriker Carl Georg Heise (1890-1979), der noch promovierte und ab 1916 als Assistent von Gustav Pauli an der Hamburger Kunsthalle tätig war, für die *Gesellschaft* gewinnen.

Der u. a. für den Aufbau der Abteilung zeitgenössischer Kunst der Kunsthalle zuständige C. G. Heise⁶¹² organisierte die erste gemeinsame Tagung der *FDK* in Hamburg und nutzte die Gelegenheit, dem Vorstand eine große Auswahl von junger „norddeutscher“ Kunst zur Ansicht bringen. Leider konnten die in den Korrespondenzen erwähnten schriftliche Berichte und ein Rundschreiben, welches den abwesenden Mitgliedern Inhalt und Ablauf der Tagung schilderte, nicht ausfindig gemacht werden.⁶¹³ Die Zusammenkunft schlug sich allerdings in den Erwerbungen bis Juni 1917 nieder: Von den „Junghamburgern“ gelangten Ölgemälde von Anita Rée (2)⁶¹⁴, F. Friedrichs (1), Friedrich Ahlers-Hestermann (1) sowie von Emil Nolde „Mann und Weibchen“, 1912, (Abb. 21)⁶¹⁵, und von Karl Schmidt-Rottluff 9 Holzschnitte in die Sammlung.

Cohen, der auf der Tagung in Hamburg aus zeitlichen Gründen nicht teilgenommen hatte,

610 Darunter der Tuchfabrikant Kurt Avellis, Ernst Henke, Direktor der Rheinisch-Westfälischen Elektrizitätswerke, Essen, die Zigarettenfabrikanten Josef Feinhals aus Köln und Robert Batschari aus Baden-Baden, der Unternehmer und Banker Dr. Theo Goldschmidt, Essen-Bredeney, Dr. Bruno Bruhn aus dem Direktorium der Fa. Krupp sowie Ärzte und Anwälte, darunter Dr. Richard Heßberg, Chefarzt, Augenklinik, Essen; zu den in der *FDK* vereinten Sammlern, Verlegern, Kunsthistorikern und Künstlern gehörten u. a. der berühmte Erfurter Mäzen und Fabrikant Alfred Hess (jedoch erst nach Juli 1920, s. Vollmachtserteilung von A. Hess an J. Geller, 26.11.1922), der Düsseldorfer Arzt und Galerist Dr. med. Hans Koch, der Aachener Sammler und Kunsthistoriker Edwin Suermondt (1883-1923), der Hamburger Apotheker und Kunstmäzen Dr. Oscar Tropowitz, die Kölner Mäzenin Louise Koppel, die in Köln einen Salon führte, Thekla Ising aus Bochum, die Münchner Mäzenin Hanna Wolff-Josten (1881-1948), die Verleger Eugen Diederichs, Jena, Fritz Bagel, Düsseldorf und Walther Hirth, München (Begründer der Rupprechtspresse), D. Stempel, Schriftgießerei, Frankfurt, die Kunsthistoriker C. G. Heise und Wilhelm Niemeyer (lediglich Austausch, s. Korrespondenzen W. Niemeyer – J. Geller, 1916-1917), die Künstler Heinrich Nauen, Jo Vogel, Alexander Kanoldt, Prof. Ernst Aufseeser, Josef Urbach. (*FDK*, Jb. 1-5, 1915-1920; darüber hinaus angegebene Korrespondenzen im NL Johannes Gellser mit freundl. Auskunft und Übermittlung von Claudia Chehab, Steffen Hille, Stadtarchiv Neuss)

611 Tagung in Hamburg, organisiert durch C. G. Heise mit Präsentation norddeutscher Kunst, 4.09. bis 6.09.1916 (Jahresbericht 2, Juni 1917, o. S.)

612 Maike Bruhns, *Kunst in der Krise*, Bd. 1, *Hamburger Kunst im ‚Dritten Reich‘*, Hamburg, 2001, S. 592

613 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 16.09.1916, Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 14.11.1916, jew. *DENKSCHRIFT COHEN* 1959, S. 96, 98-99 (Die Durchsicht der Korrespondenzen im NL Johannes Geller hat nichts ergeben, mit freundl. Auskunft von Claudia Chehab, Steffen Hille, Stadtarchiv Neuss)

614 Anita Rée, „Halma spielende Kinder“, Öl, (Vermutl. ((?)) Maike Bruhns, Anita Rée: *Leben und Werk einer Hamburger Malerin, 1885-1933*, Hamburg 1986, WVZ-Nr. G14), „Amenophisstillleben“, Öl (*FDK*, Jb. 2, 1917, Nr. 93-94)

615 *FDK*, Jb. 2, 1917, Nr. 88

betrachtete die ausgewählten Werke gemeinsam mit Alfred Fischer bei Geller in Neuss und berichtete an Ehmcke bezüglich der Werke:

„Endlich hat mir heute Geller d. Hamburger Schätze gezeigt! Besonders die 2 Mädchen beim Halmaspiel von A. Rée haben mir gefallen. Den Preis für Nolde (Phantasiepreis) bewillige ich höchst ungern. Aber das Bild ist faszinierend in Farbe und Gestaltung. (Nur die Frau zu mikrokephal!)“

Vermutlich hatte Heise die Tagung in Hamburg auch dazu genutzt, den Mitgliedern seinen „Kunsthistorikerstandpunkt“ zu erklären, denn Cohen fuhr im selben Schreiben fort:

„Heises Bedenken verstehe gerade ich sehr gut: es ist die Krisis des in das Kunstgelehrtentum hineingetragenen Kunsthändlerwesens, dem er wir ich absolut fremd sein wollen (Ebenso Winkler, der nächste Woche nach München kommt.)“⁶¹⁶

Von den Künstlern der *Brücke* hatte man also gleich zu Beginn des Sammlungsaufbaus ein repräsentatives Portfolio an Malerei und Graphik zusammengetragen. Auch wenn entsprechend der in dieser Arbeit vornehmlich behandelten Quellen der Eindruck entsteht, dass Cohen und Ehmcke Heckel bedeutender schätzten als E. L. Kirchner, waren in der Sammlung insgesamt drei Malereien und mehrere Papierarbeiten des Künstlers vertreten.⁶¹⁷ Ein Gemälde unter dem Titel „Saalebrücke bei Halle“, o.J., konnte im Werkverzeichnis nicht identifiziert werden; hierbei könnte es sich um eine Stadtlandschaft aus Kirchners Zeit als Soldat in Halle im Frühjahr 1915 handeln, in welcher auch das Bild „Der rote Turm in Halle“, 1915, (Museum Folkwang) entstand.⁶¹⁸

Cohen verfolgte jedoch auch den Anspruch, die Entwicklungsgeschichte des Expressionismus aufzuzeigen. Deutlich wird die Herangehensweise des Kunsthistorikers Cohen 1917 an den Erwerbungen von frühen Werken von Max Pechstein. Auch Pechstein sei „Programm“, denn er „ist doch als Anreger schon histor[ische] Persönlichkeit. Wir müßten aber frühe Sachen von ihm haben.“⁶¹⁹

„Bei d. nächsten Konferenz also u.a. Caspar [Karl Caspar]. Dann aber auch möglichst Pechstein, Moll u. a. Berliner. Pechstein war der Anreger von Heckel u. Kirchner. Es ist einfach ein Gebot der Gerechtigkeit, daß wir versuchen, etwas von ihm zu

616 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 15.10.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 97

617 Von Kirchner wurden bis Juni 1916 die Gemälde „Wirtsgarten bei Steglitz“, 1911 (Öl auf Leinwand, 106 x 98 cm), und „Gärtnerei“ erworben (FDK, Jb. 1, Nr. 14). Letzteres war offenbar bei Goltz angekauft worden. (S. Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, Feldafing, 09.06.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 93-94). Der angestrebte „Austausch“ des Bildes gegen ein Figurenbild des Künstlers hat wohl nicht stattgefunden, da sich „Gärtnerei“ auf der Auktionsliste der FDK von 1924 befindet. Aus der Hamburger „Tagung“ ergaben sich folgende weitere Erwerbungen von Werken Kirchners: „Saalebrücke bei Halle“, Öl, sowie „Studienkopf“, Holzschnitt (FDK, Jb. 2, 1917, Nr. 84, 85). 1918 wurden darüber hinaus das Aquarell „Mädchenporträt“ sowie 4 „schwarz-weiß Holzschnitte“ erworben (FDK, Jb. 3, 1918, Nr. 123-127)

618 Der Sammlungsbestand der Brücke-Künstler Kirchner, Heckel und Mueller in der FDK spiegelt retrospektiv betrachtet also auch die von Magdalena Moeller und Aya Soika vorgenommene Perspektive auf das Schaffen der Künstler im ersten Weltkrieg. (S. AK BRÜCKE-MUSEUM 2014)

619 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 03.11.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 97-98

finden.“⁶²⁰

Einen Monat später hatte Cohen die Ankaufsmöglichkeiten und eine Auswahl von Werken Pechsteins bei Gurlitt in Berlin eruiert, nachdem er den Künstler, der gerade auf Heimaturlaub von seinem Dienst als Soldat an der Westfront war⁶²¹, bei Curt Glaser⁶²² kennengelernt hatte.⁶²³ Er bat Ehmcke, die Werke selbst anzusehen, um ihm seine nähere Auswahl wie folgt darzulegen:

„Es freut mich sehr, daß Sie bei Gurlitt die Pechsteinbilder durchsahen. Das Doppelbildnis⁶²⁴ kostet 2000 Mk. Ich sähe jedoch gerne mehr, auch früheres, z. B. die Kurische Braut⁶²⁵. Unbewußt dem Künstler, ein langsames Abgleiten vom Impressionismus. Wie lehrreich wären solche Proben in unserer Galerie!! Auch Fischer hat in Berlin zu tun, ich bat ihn schriftlich, gleichfalls zu Gurlitt zu gehen. – Wir müssen uns bald entscheiden. Sie hörten ja wie Heckels Preise nach oben schnellten!“⁶²⁶

Man einigte sich auf die Gemälde „Hafflandschaft“, 1909, (Abb. 22),⁶²⁷ und ein nicht weiter identifizierbares „Exotisches Stilleben“ aus dem Jahr 1913⁶²⁸, die bis Juni 1917 von der FDK erworben wurden. Das Landschaftsbild war 1910 mit zwei anderen Einreichungen von der Jury der *Berliner Secession* abgelehnt worden, was Pechstein und die ebenfalls abgelehnten Künstler der *Brücke* zur Veranstaltung der „Ausstellung von Werken Zurückgewiesener der Berliner Secession“⁶²⁹ als erste Ausstellung der *Neuen Secession* veranlasste, in welcher er das Werk zu hoher Wahrscheinlichkeit zeigte⁶³⁰. Die bei Pechsteins erstem Aufenthalt in Nidden entstandene Darstellung der kurischen

620 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 14.11.1916, ebd., S. 98-99

621 AK BRÜCKE-MUSEUM 2014, S. 140

622 Der Kunsthistoriker und Publizist Curt Glaser (1879-1943) war seit 1909 als Kustos des Kupferstichkabinetts in Berlin tätig und sollte 1924 (bis 1933) die Leitung der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin übernehmen. Seine Bewertung moderner Künstler wie Heckel und Karl Caspar stellte für Cohen eine wichtige Orientierung dar (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 13.12.1916, Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 03.11.1916, Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 14.11.1916, jew. DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 97-101)

623 „Leider kann man nichts von ihm selbst kaufen, da Gurlitt einen Vertrag mit ihm vor Jahren abschloß. Pechstein selbst, den ich durch einen merkwürdigen Zufall abends beim Thee bei Glasers kennen lernte hat mir das bestätigt. Er ist G.[eller] dankbar und fühlt sich nicht ‚ausgebeutet‘. Erschrecken Sie nun nicht, wenn Sie hören, daß ich 16 Gemälde aus den Jahren 1908-1913 zur Auswahl aus dem Riesenstapel bei Gurlitt herausuchte [...]. Über die engere Auswahl werden wir uns einigen. Die Preise sind niedrig bei den Frühwerken 400-500 M. (von Pechstein mir bestätigt). Dabei aber einiges Allerschönste! Vor allem liegt mir daran, daß sich alle von P.[echstein]s Können und echtem Temperament überzeugen! Dabei aber einiges Allerschönste! Vor allem liegt mir daran, daß sich alle von P.s Können und echtem Temperament überzeugen! Auch einen sehr, sehr schönen Otto Müller fügte ich der Auswahl bei (400 Mk).“ (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 13.12.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 100-101)

624 Max Pechstein, Doppelbildnis 1910, Öl auf Leinwand, 89,5 x 89,5 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

625 Vielleicht handelte es sich um das erste von zwei bekannten Varianten: Max Pechstein, „Kurische Braut I“, Öl auf Leinwand, 56 x 51,5 cm, 1909. (Christie's London, Lot 44, Sale 6352, 17.10.2000)

626 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 08.01.1917, S. 102

627 FDK, Jb. 2, 1917, Nr. 91

628 Max Pechstein, „Exotisches Stilleben“, Öl, 1913 (FDK, Jb. 2, 1917, Nr. 90)

629 Ausstellung von Werken Zurückgewiesener der Berliner Secession, 05.05. bis Ende September 1910, Kunstsalon Maximilian Macht, Berlin

630 S. Aya Soika, Max Pechstein: Das Werkverzeichnis der Ölgemälde/1: 1905-1918, Hirmer, München, 2011, S. 165, 1909/09

Küstenlandschaft ist Zeugnis der Anfänge von Pechsteins Entwicklung einer expressionistischen Bildsprache, welche Max Osborn zufolge durch die Auseinandersetzung mit den dort vorgefundenen „Landschaften von Einfachheit und Urtümlichkeit, [...] von phrasenlosem Ernst“⁶³¹ eine entscheidende Prägung erfuhr und den Künstler dazu herausforderte, der Sprache der Natur eine eigene Sprache gegenüberzusetzen:

„Die Wellen werden zu grünen Mauerflächen, von rostbraunen und lüsterblauen Streifen durchmischt, von weißen Borten gekrönt, nebeneinander gefügt, übereinander gebaut. Die endlose Mannigfaltigkeit wird mit packender Faust zusammengedrückt, das Unwägbare in ein straffes System gezwungen.“⁶³²

Offensichtlich stimmte der Vorstand mit Cohens musealem Konzept überein, bestimmte Entwicklungslinien der modernen Kunst aufzuzeigen. Dies wurde in das eingangs in Auszügen zitierte und der Autorin einzig bekannte Statement zum Sammlungsprogramm der FDK im Jahresbericht 1917 aufgenommen:

„Die Sammlung lässt allmählich schon die Richtung erkennen, in welcher sich der Aufbau des Ganzen vollziehen wird. Der Vorstand ist dabei von zwei Grundsätzen ausgegangen, die sich als sehr wirksam erwiesen haben; einmal: hauptsächlich nur das aufzunehmen, was über den als abgeschlossen zu betrachtenden Impressionismus auf neue Wege in die Zukunft der deutschen Kunst hinweist – damit sollen jedoch keineswegs aus Grundsatz impressionistische Kunstwerke ausgeschlossen sein; man wird sogar solche, in den Entwicklungstendenzen auf den neuen Stil erkennbar sind, ebenfalls sammeln müssen (aus diesem Grunde erfolgte beispielsweise der Ankauf einer ganz frühen Landschaft Pechsteins) [...].“⁶³³

Weitere Werke innerhalb der Sammlung lassen diese Herangehensweise erkennen. Gleich zu Anfang hatte man zwei sehr frühe Arbeiten von Heinrich Campendonk, „St. Julian auf der Hirschjagd“, um 1907, (Abb. 23), sowie „St. Franziskus predigt den Fischen“, (1907 ?), in welchen der Einfluss seines Lehrers Jan Thorn Prikker an der Kunstgewerbeschule in Krefeld greifbar wird.⁶³⁴ Innerhalb der Sammlung weisen sie auf die Entwicklung des Expressionismus aus dem Jugendstil und Symbolismus hin, denn sie wurden durch zwei Aquarelle aus dem aktuellen Schaffen des Künstlers ergänzt.

So baute man auch über die Jahre einen bedeutenden Werkkomplex von Christian Rohlf

631 Max Osborn, Max Pechstein, Propyläen Verlag, Berlin, 1922, S. 79. „Pechstein fühlte mit seiner ganzen Generation, daß nur dann die ungeheure Konkurrenz [zwischen Natur und Kunst] auszuhalten sei, wenn man der Sprache der Natur eine eigene Sprache gegenübersetzt. Nirgends vorher mögen ihm Grund und Berechtigung seiner ganzen Art des Sehens und Gestaltens in so blendender Helle aufgeleuchtet sein wie vor den Aufgaben, die ihn in Nidden anstarrten und Lösung forderten. (Ebd., S. 81)

632 OSBORN 1922, S. 82. Osborn sieht hier „Eine Malerei, die Linie und Umriss wieder in ihre Rechte einsetzt [...] wird aus natürlicher Logik mit [dem von Pechstein in Nidden neugefundenen Ausdrucksmittel des Rhythmus] in natürlicher Logik wirtschaften“ und damit in die zukunftsweisende Entwicklung andeutet.

633 FDK, Jb. 2, 1917, o.S.

634 FDK, Jb. 1, 1916, Nr. 1-2; Christiane A. Beer, «Heinrich Campendonk und Johan Thorn Prikker, Die Ausbildung Campendonks in der Kunststadt Krefeld von 1904 – 1909», in: Die Heimat, Bd. 78, Krefeld, 2007, S. 75-81, hier: S. 79

auf, der sein ganzes Schaffen umspannte, angefangen mit dem ersten Erwerb der frühen im impressionistischen Duktus gemalten Soest-Ansicht „Straße in Soest mit Patrokluskirche“, 1906.⁶³⁵ Ebenso durch den Erwerb von drei Ölbildern von Paula Modersohn-Becker⁶³⁶ zeigte man die Entwicklungslinien des Expressionismus auf. Das Verständnis der modernen Malerei als eine Tradition zeigt sich andererseits in dem Fehlen von Werken abstrakter Bildsprachen, worauf insbesondere auch die weiter unten erörterte Auswahl der Werke August Mackes für die Sammlung hindeuten könnte.

Dass Cohen, „dessen kritischer Sinn überall zum Vergleich mit alter gewordener Kunst reizte“, wie Ehmcke sich erinnerte, innerhalb des Vorstands „das retardierende Element [war]“⁶³⁷, ließe sich u. a. an den Erwerbungen der Gemälde Pechsteins pointieren. Denn gerade als die erörterte Auswahl für die Sammlung getroffen wurde, nahm dessen Werk eine entscheidende neue Wende in der Folge seiner 1914 unternommenen Südseereise⁶³⁸, welche Osborn zufolge als „der große Einschnitt in Pechsteins Laufbahn den vereinfachten, breiteren und fester gliedernden Stil der Mannesjahre erzeugt hat, der allem, was nach ihm liegt seinen Stempel aufdrückt“.⁶³⁹ Hier wurde „eine Weiterentwicklung und Wegentwicklung vom Expressionismus der Frühzeit“⁶⁴⁰ erkennbar, und Pechstein trat in die produktivste Phase seines Schaffens ein. Das aktuelle Schaffen Pechsteins war Cohen sicher schon frühzeitig bekannt, spätestens, als er eine Auswahl von dessen aktuellen „Südseebildern“ im Sommer 1917 auf der „Großen Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf“⁶⁴¹ sehen konnte und gerade ihre rhythmische und abstraktere Qualität kritisch hervorhob: „Pechsteins Frauenbildnis sagt eher zu, als die neuen Südseebilder, die eine zu gleichmäßig starre Form, etwas Lebloses und wie Gegossenes haben.“⁶⁴² Diese Bewertung sollte allerdings später von der *FDK* durch den zwischen 1920 und 1924 erfolgten Ankauf von „Im Frauenhaus“ von 1917, (Abb. 24)⁶⁴³, einem herausragenden Hauptwerk der frühen Südseebilder, revidiert werden.

635 *FDK*, Jb. 2, 1917, Nr. 95; *FELDHAUS* 1959, S.

636 Paula Modersohn-Becker: „Alte mit Kindern“, Ölstudie (*FDK*, Jb. 3, 1918, Nr. 151), „Spiegeleier“, Öl, „Kopf einer Bäuerin“, Öl (*FDK*, Jb. 4, 1919, Nr. 182-183)

637 Ausz. aus den Erinnerungen von F. H. Ehmcke (1945/46), *AK CLEMENS-SELS-MUSEUM* 1984, S. 57

638 S. hierzu: Aya Soika, «Ein Südseeinsulaner in Berlin», in: Ralph Melcher (Hg.), *Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe*, Ausst.-Kat., Saarlandmuseum, Saarbrücken, 2005, S. 71-83 u. *SOIKA* 2011, S. 65-71

639 *OSBORN* 1922, S. 91

640 *SOIKA* 2005, S. 76

641 Werke Max Pechsteins in der Abteilung der Freien Secession, in: *Große Berliner Kunstausstellung* (Hg.), *Große Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf*, Ausst.-Kat., Kunstpalast, 16.06.-30.09.1917, Düsseldorf, 1917, Nr. 674-679

642 *COHEN* 1917b, S. 463

643 Max Pechstein, „Frauenhaus“, Versteigerungsliste der *FDK*, 8.12.1924, (Stadtarchiv Neuss, NL Johannes Geller, D.04.G.01, Nr. 05). Das Werk wurde für 1700 M. von der „Bietergemeinschaft“ Geller erworben. Als Provenienz ist im Werkverzeichnis Kunstsalon Gurlitt bis 1923, danach Galerie Alfred Flechtheim angegeben. (*SOIKA* 2011, S. 550, 1917/88)

In Cohens Ausstellungsrezension der „Großen Berliner Kunstausstellung“, die aus Kriegsgründen vom 16. Juni bis 30. September 1917 (sowie im Folgejahr) im Düsseldorfer Kunstpalast gezeigt wurde, monierte Cohen zwar die „wenig glückliche Auswahl“ der in einem Saal innerhalb der Abteilung der *Freien Secession* gezeigten Expressionisten, hob jedoch Otto Mueller – unter Einschränkung – hervor, der „mit vier von seinen wohlthuend rhythmisch empfundenen Akten in hellen sanftfarbigen Landschaften stattlicher vertreten [sei] als ihm in diesem engen Rahmen wohl zukommt“.⁶⁴⁴ Am Vortag der Eröffnung hatte Otto Mueller, der sich aufgrund einer Lungenentzündung, die er sich bei seinem Einsatz an der Westfront zugezogen hatte, seit Mitte April in einem im ehemaligen Kamillianerkloster eingerichteten Lazarett in Neuss aufhielt⁶⁴⁵, seiner Frau Maschka berichtet:

„[...]morgen Sonnabend wird hier die Düsseldorfer Ausstellung eröffnet ich bin gut vertreten meine Bilder hängen allein an einer Wand 5 Stück in dem Saal hängen sonst noch die üblichen Brücken Menschen dazu kommen 3 Bilder von Rolfs [sic!] und zwei von Nauen eins von Moll - es ist natürlich der beste Saal in der Ausstellung drei Bilder sind verkauft von mir.“⁶⁴⁶

Mueller hatte zusätzlich zu den im Ausstellungskatalog verzeichneten zwei Werken „Badende“ und „Landschaft“⁶⁴⁷, die über Oskar Moll, der mit Curt Hermann die Ausstellung der *Freien Secession* organisierte, nach Düsseldorf kamen, drei bereits verkaufte Werke hängen dürfen⁶⁴⁸, die er selbst aus Berlin zur Ansicht für Johannes Geller bzw. den Vorstand der *FDK* geholt hatte.⁶⁴⁹ Die offizielle Auswahl für die Ausstellung jedoch war aus Muellers Sicht zweite Wahl: „die beiden Bilder welche Moll nimmt sind nicht fertig die Landschaft zu flau“⁶⁵⁰. Der im Briefwechsel anklingenden finanziell klammen Lage des Ehepaars Mueller entsprechend, suchte der Künstler jede Verkaufsmöglichkeit zu nutzen. Das Werk „Badende“ 1916 (Abb. 25), hingegen, welches als einziges der drei Werke, die die *FDK* für ihre Sammlung erwarb und welche in Düsseldorf gezeigt wurden⁶⁵¹, eindeutig aufgrund der bereits erwähnten Ausstellungs-

644 COHEN 1917b, S. 463

645 S. hierzu Aya Soika, «Otto Mueller», in: AK BRÜCKE-MUSEUM 2014, S. 84-101

646 Schreiben Otto Mueller – Maschka Mueller, 15.06.1917, in: Mario Andreas von Lüttichau, Tanja Pirsig (Hg.), Otto Mueller. Werkverzeichnis, CD-ROM, Prestel, München, 2003, Brief Nr. 30

647 Große Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf, 16.06.-30.09.1917, Ausst.-Kat., Nr. 669-670; Abb. „Landschaft“, Tafel 58; „Landschaft“ entspricht: „Zwei Mädchen mit gegabeltem Baum/Zwei Badende“, 90 x 110, Leimfarbe und Mischtechnik auf Rupfen, 1916, Privatbesitz (V. LÜTTICHAU/PIRSIG, T. 2003)

648 Dieser Zusammenhang lässt sich der Korrespondenz Muellers mit seiner Frau Maschka zwischen Anfang März und Mitte Juni 1917 entnehmen. (S. Schreiben Otto Mueller – Maschka Mueller, in: V. LÜTTICHAU/PIRSIG, T. 2003, Brief Nr. 7, 16, 23, 26, 27, 28, 29, 30)

649 Ebd. s. a. Mario Andreas von Lüttichau, Otto Mueller. Ein Romantiker unter den Expressionisten, DuMont Verlag, Köln, 1993, S. 62

650 Schreiben Otto Mueller – Maschka Mueller [27./28.05.1917], V. LÜTTICHAU/PIRSIG, T. 2003, Brief Nr. 26

651 „Badende“, 1916, Ölbild (FDK, Jb. 3, 1918, Nr. 153); „Badende, Vier Akte“, um 1917, Leimfarbe auf Rupfen, 120,6 x 95,2 cm, Privatsammlung (V. LÜTTICHAU/PIRSIG, T. 2003); bei den anderen beiden Werken handelte es sich um „Sommer“, 1916, Ölbild, u. „Herbst am märkischen See“, 1916, Ölbild (FDK, Jb. 3, 1918, Nr. 152, 154)

Rezension Cohens beigefügten Abbildung⁶⁵² identifiziert werden kann, stellte auch für Mueller selbst ein bedeutendes Werk dar.⁶⁵³ Dies sollte sich auch darin zeigen, dass er die gleiche Komposition (allerdings spiegelverkehrt) um 1919 in einer Lithographie und erneut als großformatiges Gemälde in stilisierterer Weise ausführte.⁶⁵⁴ Cohen, der ja bereits ein Werk von Otto Mueller bei Gurlitt zur Ansicht hatte reservieren lassen⁶⁵⁵, hatte Mueller bereits Ende April telefonisch in Neuss kontaktiert, mit dem Anliegen, Werke persönlich bei ihm anzukaufen.⁶⁵⁶ Die weitere Abwicklung des Ankaufs wurde von Johannes Geller als Geschäftsführer der *FDK* übernommen. Zugleich arbeitete Mueller während seines Aufenthalts in Neuss an einer Reihe von Porträtaufträgen, u. a. durch Sybilla Goerger, der Frau des Neusser Gründungsmitglieds der *FDK* Dr. Franz Goerger, für welche er u. a. Porträts der Töchter „Helga und Eva Goerger“⁶⁵⁷ anfertigte.⁶⁵⁸

Während es ein wesentliches Anliegen der *FDK* war, einen repräsentativen Bestand der *Brücke*-Künstler zusammenzustellen, erhielt die Sammlung ihren Schwerpunkt und ihre besondere Prägung durch insgesamt 50 Werke moderner, im Rheinland wirkender Künstler und dem „Rheinischen Expressionismus“ zuzuordnender Künstler. Vergeblich hatte Cohen 1917 in der Düsseldorfer Abteilung der „Großen Berliner Kunstausstellung“ in Düsseldorf nach dem „Jungen Rheinland“ gefahndet.⁶⁵⁹ Nun brachte er Anfang 1918 selbst eine Zusammenstellung der aus seiner Sicht wichtigsten Vertreter unter dem Titel „Das Junge Rheinland“ im *Kölnischen Kunstverein* zur Ausstellung⁶⁶⁰, eine Präsentation, die eng mit der *FDK* und ihrer Sammlung verknüpft ist. Im Rahmen der Ausstellung fand

652 COHEN 1917b, S. 474

653 „[...] sodann mit Moll war ich Sonntag und Montag zusammen auch Herrmann war dabei wir haben die Bilder gehangen bin gut vertreten 3 sind verkauft Herrmann wollte auch gern eines von mir die Badenden in dem blauen Wasser es war aber schon weg und hofft daß ich etwas ähnliches in der Güte wieder mal haben werde“ (Schreiben Otto Mueller – Maschka Mueller, 12.06.1917, V. LÜTTICHAU/PIRSIG, T. 2003, Brief Nr. 29)

654 Otto Mueller, „Knabe vor zwei stehenden und einem sitzenden Mädchen (Landschaft mit Figuren)“, um 1919, Lithographie, 41, 5 x 31 cm und Otto Mueller, „Knabe vor zwei stehenden und einem sitzenden Mädchen (Landschaft mit Figuren)“, 1919, Leimfarben auf Leinwand, 120, 5 x 88 cm, Kunsthalle Emden, Stiftung Henri Nannen (s. hierzu: Mario-Andreas von Lüttichau, «Aus Privatbesitz beschlagnahmt. Otto Muellers ‚Landschaft mit Figuren‘ der Sammlung Ismar Littmann», in: FLECKNER 2009, S. 464-487; hier S. 467 ff.)

655 S. Anm. 615

656 „[...] – gestern klingelte mich ein Herr aus Düsseldorf an und frug ob ich der Otto M. aus Berlin wäre er möchte gern ein Bild von mir erwerben und bat mich ich möchte ihm welche zu schicken zur Ansicht er hätte schon von mir bei Gurlitt gesehen möchte aber von mir kaufen ich bitte Dich nun 4 - 5 so viel in 2 Kisten rein gehen – [...]“ (Schreiben Otto Mueller – Maschka Mueller, 29.04.1917, in: V. LÜTTICHAU/PIRSIG, T. 2003, Brief Nr. 7) Dies widerspricht den Vermutungen, Mueller sei zuerst von einem „Düsseldorfer Sammler“ (V. LÜTTICHAU 1993, S. 61) bzw. von Johannes Geller (SOIKA 2014b, S. 90, 101, Anm. 23), kontaktiert worden, von dem Mueller erstmals namentlich in einem Brief an Maschka Ende Mai berichtete. (Schreiben Otto Mueller – Maschka Mueller, [27./28.05.1917], V. LÜTTICHAU/PIRSIG, T. 2003, Brief Nr. 26)

657 Otto Mueller, „Helga und Eva Goerger“, Mischtechnik auf Papier, 64 x 50 cm (Van Ham, 277. Auktion. Moderne und Zeitgenössische Kunst, Los 118, 27.05.2009); SOIKA 2014b, S. 91, Abb. Nr. 101

658 Ebd., S. 90-91

659 Vgl. S. 106-106

660 Für eine Untersuchung dieser „ersten Bilanz der jungen rheinischen Kunst“ s. HEUSINGER V. WALDEGG 1979, S. 25 ff.

im Februar die jährliche Vorstandsversammlung der *FDK* unter Anwesenheit einiger Mitglieder im *Kölnischen Kunstverein* statt⁶⁶¹, und von den 19 in der Ausstellung vertretenen Künstlern⁶⁶² gingen im folgenden Halbjahr insgesamt 25 Werke der Künstler Werner Heuser⁶⁶³, Curt Lahs⁶⁶⁴, Wilhelm Lehmbruck⁶⁶⁵, August Macke⁶⁶⁶ und Paul Adolf Seehaus⁶⁶⁷ in die Sammlung der *FDK*. Hiermit wurde der Schwerpunkt des „Rheinischen Expressionismus“⁶⁶⁸ innerhalb der Sammlung gesetzt.⁶⁶⁹ Da der Katalog neben einem Vorwort von Walter Cohen lediglich ein Verzeichnis der Künstler beinhaltet, lassen sich der genaue Charakter der Ausstellung sowie die eventuell durch die *FDK* von der Ausstellung erworbenen Werke nur teilweise nachvollziehen. Die Ausstellung „Das Junge Rheinland“ war „August Macke zum Gedächtnis“ konzipiert; so wurden die Werke der anderen 18 westdeutschen Künstler⁶⁷⁰ um die insgesamt 30 Werke von Macke als „Ehrengarde, [...] die alle sein Vermächtnis fortführen mit dem Ernst, der sich um Kunst wie um etwas Heiliges bemüht und mit jener echten Heiterkeit der Seele, die den Rheinländern Erbe und Lust ist“⁶⁷¹ gruppiert. Es wurde eine Auswahl von Künstlern vorgenommen, die sich u. a. selbst als Teil „einer Entwicklung [der] westlichen Malerei, die auf der Basis des ehemaligen Sonderbundes trotz des Krieges ihren erfreulichen Fortgang genommen hat“⁶⁷² verstand und welche durch August Macke nach der Kölner *Sonderbund*-Ausstellung als „Rheinische Expressionisten“ zusammentrafen. Es waren jene von Cohen immer wieder propagierten „bedeutende[n] Künstler der neueren Richtung [, die] sich außerhalb Düsseldorfs nieder gelassen haben und fast ohne Berührung mit der alten Kunststadt leben“.⁶⁷³ Der junge Maler Paul Adolf Seehaus (1891-1919) hatte entscheidenden Anteil an der Zusammenstellung der Ausstellung. Seehaus, der seine künstlerische Praxis zwischen 1910 und 1914 als „Meisterschüler“ bei seinem

661 *FDK*, Jb. 3, 1918, o. S.

662 S. Anm. 537

663 Werner Heuser, „Das Wunder“, Öl (*FDK*, Jb. 3, 1918, Nr. 121)

664 Curt Lahs, „Parklandschaft“, Öl, „Mondlandschaft“, Öl, „Großes Blumenstück“, Öl, „Sonne über Partenkirchen“, Öl, „Kleines Kakteenstillleben“, Pastell, „Straßenunterführung“, Pastell, „Zugspitze“, Kohlezeichnung, „Kanal zwischen den Häusern“, Kohlezeichnung, „Alte Burg“ (*FDK*, Jb. 3, 1918, Nr. 128-136)

665 Wilhelm Lehmbruck, „Mädchenkopf“ (*FDK*, Jb. 3, 1918, Nr. 137)

666 *FDK*, Jb. 3, 1918, Nr. 138-150

667 *FDK*, Jb. 3 1918, Nr. 162

668 S. u. a. Anm. 574

669 Darüber hinaus waren von Heinrich Campendonk, Adolf Erbslöh, Max Ernst, August Macke, Heinrich Nauen, Walter Ophey, P. A. Seehaus und Josef Urbach bereits Werke in der Sammlung vertreten oder wurden später noch erworben.

670 Heinz Campendonk, Hans Dornbach, Ewald Dülberg, Adolf Erbslöh, Max Ernst, Werner Heuser, Franz M. Jansen, Josef Kölschbach, Kurt Lahs, Wilhelm Lehmbruck, Helmuth Macke, Karl Mense, Heinrich Nauen, Walter Ophey, Paul Seehaus, Carli Sohn-Rethel, Josef Urbach, F. A. Weinzheimer

671 Walter Cohen, «August Macke zum Gedächtnis», o. A., *Das Junge Rheinland*, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, 15.01. bis Mitte Februar 1918, o. S., zit n. Abb., in: Stefan Kraus, Walter Ophey 1882-1930. Leben und Werk, mit einem Werkverzeichnis der Gemälde und Druckgraphik, Hatje, Stuttgart, 1993, S. 30-31

672 Paul Seehaus, «Das Junge Rheinland», in: *Das Kunstblatt*, Bd. 2, 1918, S. 120-122, hier: S. 120

673 S. Anm. 543; hier nannte Cohen August Macke, P. A. Seehaus, Heinrich Nauen, F. A. Weinzheimer, Franz M. Jansen, Alfred Erbslöh, Werner Heuser, Carli Sohn-Rethel

Freund August Macke in Bonn entwickelt hatte, hatte 1915 das 1913 begonnene Studium der Kunstgeschichte u. a. bei Professor Wölfflin in München fortgesetzt. Schon kurz nach Gründung der *FDK* hatte Cohen offenbar Seehaus, den er 1913 kennengelernt und nach eigener Aussage „entdeckt“⁶⁷⁴ hatte, zur Kontaktaufnahme mit Ehmcke in München angeregt und erkundigte sich: „War der junge Maler Seehaus bei Ihnen? Er hat ein merkwürdig starkes Raumempfinden.“⁶⁷⁵, um in einem späteren Schreiben zu ergänzen: „Daß Ihnen Seehaus weiter zusagt, freut mich aufrichtig. Ich habe ihn ja gewissermaßen ‚entdeckt‘ [...] Die Radierungen schätze ich höher als seine Gemälde, obschon da auch noch viel zu erwarten ist.“⁶⁷⁶

Der sehr intensive und fördernde Kontakt der *FDK* zu Paul Adolf Seehaus spiegelt sich in einem abschließend 19 Werke umfassenden und größten Werkkomplex innerhalb der Sammlung, welcher zwischen 1916 und 1920 kontinuierlich mit Werken aus dem aktuellen Schaffen des Künstlers aufgebaut wurde. Zu Beginn der Ausstellung in Köln befanden sich bereits 12 Werke des Künstlers in der Sammlung der *FDK*, von denen mutmaßlich, zumal aufgrund des schmalen Oeuvres von Seehaus, sicherlich einige präsentiert wurden. Auch mit Blick auf die enge Beziehung Cohens zu Seehaus, der auf dem Kunstmarkt wenig vertreten war, kann man bei seinem in der *FDK* vertretenen Werkkomplex von einer pointierten Auslese ausgehen, die eine genauere Deutung bzgl. der hierdurch erfolgten Vermittlung von Seehaus Kunstschaffen zulässt. In der Tat wurden als Erstes die von Cohen so geschätzten Radierungen erworben⁶⁷⁷, ein Medium, welches Seehaus ab 1914 intensiv elaborierte. Hier deutete sich im Unterschied zu den um 1913 unter Auseinandersetzung mit den formalen Neuerungen der Zeitgenossen⁶⁷⁸ von Fauvismus, Kubismus und Futurismus beeinflussten Schöpfungen⁶⁷⁹ ein eigener Weg an. Wie beispielsweise in der Radierung „Berglandschaft“, 1915, (Abb. 26)⁶⁸⁰ entsteht ein durch feinnervige Schraffur durchwirkter, das Hell und Dunkel und die Hebungen und Senkungen der bergigen Landschaft wiedergebende, Bildraum. Gleichzeitig werden aufgrund des Eindrucks einer Vielzahl zerstreuter Einzelteile Rhythmus und Struktur des Bildraumes nur hintergründig greifbar, wodurch sich auch die zwar mittig platzierte und den hellsten Punkt der Radierung markierende Kapelle dem Fokus des Betrachters entzieht. Cohen beschrieb das Charakteristische des 1919 früh verstorbenen Seehaus

674 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 18.05.1917, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 105

675 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 6.07.1915, Ebd., S. 87

676 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 18.05.1917, Ebd., S. 105-106

677 Die Radierungen „Kleine Landschaft“, „Landschaft 1915“, „Berglandschaft“ und „Bahnhof“, (FDK, Jb. 1, 1916, Nr. 45-48)

678 Peter Dering, Paul Adolf Seehaus (1891-1919). Leben und Werk, Verein August Macke Haus, Bonn, 2004, S. 102

679 S. u. a. Paul Adolf Seehaus, „Leuchtturm mit rotierenden Strahlen“, 1913, Öl auf Leinwand, 49 x 55,5 cm, Kunstmuseum Bonn

680 FDK, Jb. 1, 1916, Nr. 47

posthum wie folgt:

„Er ging gerade in den Radierungen auf den Rhythmus aus, und wenn gelegentlich einiges mehr zufällig wirkt, so ist dieser Zug auf's engste mit einer Naturverehrung verbunden, die von ängstlichem Naturalismus ebenso weit entfernt war wie von kalter Abstraktion. Er ist Landschaftler gewesen in jenem neuen Sinne, der alles Vedutenhafte verschmäh't und den Raum an sich verherrlicht. Oft ein Idylliker von Beschaulichkeit und mit Vorliebe für's Kleine, erhebt er sich in einzelnen Radierungen zu einem feierlichen Pathos, das so innig ist, daß die Gefahr von leerer Geste auf's glücklichste vermieden wird.“⁶⁸¹

Anknüpfend an das in den Radierungen erarbeitete Raumempfinden schuf Seehaus 1916-17 eine Reihe von „keltischen“ wie auch „Eifellandschaften“ in Öl, welche, dem Autor Peter Dering zufolge, die Verwirklichung der Sehnsucht nach einem bestimmten Typus von Landschaft (der keltisch-nordischen und der deutschen) unter relativer Vernachlässigung von zeitgenössischen Formfragen verfolgten, jedoch Rückgriffe auf die Stimmungswelt der Romantik sowie auf die Landschaften des niederländischen Graphikers und Malers Hercules Seghers nahelegen.⁶⁸² Aus dieser Werkgruppe erwarb die *FDK* bis Juni 1917 die laut Werkverzeichnis in unmittelbarer Abfolge entstandenen Malereien „Irische Küste“, 1916, „Große Eifellandschaft“, 1916 und „Kreuz in der Eifel“, 1917 (Abb. 27).⁶⁸³

Vermutlich im Zuge der Kölner Ausstellung gelangte noch eine weitere Landschaft von Seehaus in die Sammlung der *FDK*. „Blick in die Ebene“, 1918 (Abb. 28)⁶⁸⁴ ist Teil einer 1918 einsetzenden Werkgruppe, in welcher sich Seehaus vornehmlich im Aquarell unter Verwendung einer leuchtenden Farbpalette erneut den künstlerischen Neuerungen seiner Zeitgenossen öffnete.⁶⁸⁵ Wiederum wählte die *FDK* eine (zwar vage an einen bekannten Bonner Ausblick vermutlich vom Venusberg rheinaufwärts erinnernde) ‚zeitlose‘ Landschaft, die durch Segmentierung und Kontrastierung der Flächen und Farben stark vom orphischen Kubismus beeinflusst erscheint. Cohen selbst stellte diese Werkgruppe anlässlich der Eröffnungsausstellung der Galerie Alfred Flechtheim Ostern 1919 wie folgt heraus:

„Einige Aquarelle und farbige Zeichnungen von Paul Seehaus wecken neue Wehmut, Dinge aus der letzten Hamburger Zeit des Frühvollendeten, da er feine Farbengebung unter dem Einflusse des befreundeten Ewald Dülberg [1888-1943] wieder aufhellte und beispielsweise in der kürzlich im ‚Kunstblatt‘ wiedergegebenen ‚Lokomotive‘ zu

681 Walter Cohen, «Erinnerung an Seehaus (enthält einen Oeuvrekatalog der Ölgemälde 1913-1918)», in: *Der Querschnitt*, Jg. 1, H. 2/3, (Mai) 1921, S. 76-80, hier: S. 79

682 DERING 2004, S. 88-101

683 Paul Adolf Seehaus, „Irische Küstenlandschaft“, 1916, Öl auf Leinwand, 31 x 31 cm., Verbleib unbekannt (DERING 2004, G 53), „Große Eifellandschaft“ 1916, Öl auf Leinwand, 62 x 100 cm, Verbleib unbekannt (DERING 2004, G 55), „Kreuz in der Eifel“, 1917, Öl auf Leinwand, 31 x 40 cm, Verbleib unbekannt (DERING 2004, G 56); s. Tab. 7b

684 *FDK*, Jb. 3, 1918, Nr. 162

685 DERING 2004, S. 103

einer äußersten Zartheit und lichten Buntheit des Kolorits gelangte.“⁶⁸⁶

Die pointierte Auswahl aus Seehaus' Schaffen, welches zwischen 1915 und 1917 eine Entwicklung abseits der modernen Kunstströmungen nahm, könnte aus dem Sammlungsprinzip, welches Cohen gegenüber Ehmcke erläuterte, gedeutet werden: „Wir müssen uns recht sehr davor hüten, ‚Richtungen‘ zu überschätzen u. künftig etwa Bilder nur zu kaufen, weil sie der von uns geförderten ‚Richtung‘ angehören.“⁶⁸⁷ Interessant ist darüber hinaus der Hinweis, dass Cohen selbst „in den Landschaftsmotiven von Seehaus, Ophey und Nauen eine direkte Anknüpfung an die rheinische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts fest[stellte]“.⁶⁸⁸

Seehaus war, Cohen zufolge, „von jener echt-rheinischen Sinnlichkeit erfüllt, der als Maler August Macke den reinsten Ausdruck gegeben [habe]“⁶⁸⁹:

„Für mich bestand nie ein Zweifel daran, daß an Ursprünglichkeit der rein-malerischen Begabung der jüngere Künstler dem etwas doktrinären Maler der ‚Blauen Pferde‘ überlegen war.“⁶⁹⁰

Obwohl in dem hier ausgewerteten Briefwechsel mit Ehmcke August Macke kein einziges Mal erwähnt ist, setzte August Macke für Cohen vermutlich den entscheidenden Maßstab in der modernen Kunst, der an das „Rein-Malerische“ geknüpft zu sein scheint. Mit insgesamt 13 Werken bestand eine sehr dichte Auswahl aus dessen Schaffen in der Sammlung. Nachdem bereits im ersten Vereinsjahr, vielleicht um das Spektrum des „Programms“ der *FDK* nach außen hin darzustellen, eine im Rahmen dieser Arbeit nicht identifizierte Handzeichnung mit dem Titel „Mädchenakt“, 1916,⁶⁹¹ erworben worden war, gelangten im Zuge der von Cohen mitorganisierten ersten und weiterer Gedächtnisausstellungen von August Macke bis Juni weitere 12 Werke in die Sammlung der *FDK*. Anhand der Macke-Werkverzeichnisse von Ursula Heiderich⁶⁹² konnten im Rahmen dieser Arbeit sieben Werke identifiziert werden, die eine kunsthistorische Einordnung des Macke-Bestands innerhalb der Sammlung der *FDK* ermöglichen.

Mit den drei aus dem Jahr 1913 stammenden Ölgemälden „Großer Spaziergang

686 Walter Cohen, «Rheinischer Kunstbrief», in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Jg. 54, (April-September) 1918/19, S. 682-689, hier: S. 683

687 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 15.02.1916, *DENKSCHRIFT COHEN* 1959, S. 89-90, s. auch: diese Arbeit, S. 114

688 HEUSINGER V. WALDEGG 1979, S. 26; In diesem Zusammenhang seien auch drei nicht zu identifizierende „Landschaften“ in Farbstift von Walter Ophey erwähnt, welche zwischen Juni 1918 und Juni 1919 in die Sammlung der *FDK* aufgenommen wurden (*FDK*, Jb. 4, 1919, Nr. 191-193) sowie das ebenfalls nicht identifizierte Gemälde „Teichlandschaft“ von Heinrich Nauen, welches zwischen Juni 1915 und Juni 1916 direkt vom Künstler erworben wurde. (*FDK*, Jb. 1, 1916, Nr. 27)

689 COHEN 1921, S. 79

690 COHEN 1922, S. 8

691 *FDK*, Jb. 1, 1916, Nr. 25

692 Ursula Heiderich, *August Macke – Gemälde: Werkverzeichnis*, Hatje-Cantz, Ostfildern, 2008; Dies., *August Macke – Zeichnungen. Werkverzeichnis*, Hatje, Stuttgart, 1993; Dieselbe, *August Macke – Aquarelle. Werkverzeichnis*, Hatje-Cantz, Ostfildern, 1997

(Spaziergang auf der Brücke)“ (Abb. 29), „Circusszene ‚Gestürzt‘“ (Abb. 30) und „Kleine Mädchen vor Hutladen“⁶⁹³ waren bedeutende Beispiele aus den bestimmenden Werkgruppen der sogenannten „reifen Periode“ von Mackes Schaffen in der Sammlung vertreten.⁶⁹⁴ Darüber hinaus nahm man eine Reihe von Zeichnungen in der Sammlung auf, darunter vermutlich einige mit direktem Bezug zu den Gemälden⁶⁹⁵, wie die großformatige Vorzeichnung zum „Spaziergang auf der Brücke“ (Abb. 31).⁶⁹⁶ Die starken Hell-Dunkel Kontraste der in Kohle gezeichneten, auf einer schattigen Allee flanierenden Spaziergänger finden sich in den direkt auf die Leinwand gestrichenen satten Farblöcken, die einen kubistisch durchwirkten Bildraum erzeugen, wieder. Für die Sammlung der *FDK* wurden keine Landschaften, sondern ausschließlich Figurenbilder aus Mackes „reifer Zeit“ erworben.⁶⁹⁷ Somit waren keine Frühwerke und auch keine kunsthandwerklichen Arbeiten des Künstlers vertreten und man konzentrierte sich auf seine, den Kubismus und Orphismus verarbeitende Entwicklung zu einem eigenständigen Schaffen. Bei einem nicht identifizierten Aquarell mit dem Titel, „Orientalische Musikanten“, könnte es sich um eines der über 30 Aquarelle, die Macke während der Tunisreise schuf, die er gemeinsam mit Paul Klee und Louis Moilliet im April 1914 unternommen hatte, handeln.⁶⁹⁸

Trotz der Folie des „Rheinischen“ zeichnete sich Cohens kunsthistorische Vermittlung moderner Kunst durch eine differenzierende Einzelbetrachtung der in „Das Junge Rheinland“ zusammengestellten Künstler aus. So hob er die „auf eine ganz neue Art wiedergegeben in klaren, hellen und leuchtenden Farben“ der Landschaften Mackes, seien sie nun im mittelhessischen Gebirge oder am Tegernsee entstanden, gegenüber einer zu stark am Charakter der niederrheinischen Landschaft orientierten Malerei

693 August Macke, „Kleine Mädchen vor Hutladen“, 1913, Ölfarbe auf Karton, 23 x 33 cm, im Krieg zerstört (HEIDERICH 2008, WVZ-Nr. 513)

694 *FDK*, Jb. 3, 1918, Nr. 138-140; die Bezeichnung „reifer Stil“ folgt einer allgemein in der Literatur etablierten, ursprünglich von Gustav Vriesen für die Zeit um 1913 vorgenommenen monographischen Einordnung des Werkes von Macke. (Gustav Vriesen, August Macke. 1887-1914, Kohlhammer, Stuttgart, 1953)

695 Die Autorin Heiderich hat die „Verflechtungen des zeichnerischen und des malerischen Oeuvre“ eingehend analysiert und daraus eine gewisse „Ökonomie“ der Gestaltung abgeleitet. (HEIDERICH 1993, S. 60 f.)

696 *FDK*, Jb. 3, 1918, Nr. 149

697 Außer den genannten befanden sich folgende Werke von August Macke in der Sammlung der *FDK*: „Orientalische Musikanten“, Aquarell, „Rast nach dem Segeln (Frauen am See)“, 1913, Aquarell, Gouache und Tuschfeder, 45 x 30 cm (HEIDERICH 1997, WVZ-Nr. 377), „Kinder mit Ziege“, Handzeichnung, Kohle oder Bleistift, „Badende Mädchen“, Handzeichnung, Kohle oder Bleistift, „Frauen beim Reissig sammeln“, 1913, Kohlezeichnung, 38 x 31 cm (HEIDERICH 1993, Nr. 2234), „Spaziergänger am See“, Handzeichnung, Kohle oder Bleistift, „Begrüßung vom Balkon“, Handzeichnung, Kohle oder Bleistift, „Spaziergänger“, Handzeichnung, Kohle oder Bleistift, „Circusszene“, Handzeichnung, Kohle oder Bleistift, 1912 ? (entspricht vermutl. HEIDERICH 1993, WVZ-Nr. 1283) (*FDK*, Jb. 3, 1918, Nr. 141-142, Nr. 144-150). Eine weitere „Zeichnung“ von August Macke ist auf der Versteigerungsliste der *FDK* von 1924 genannt. (s. Anm. 643)

698 S. h.: Zentrum Paul Klee (Hg.), Die Tunisreise 1914. Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet, Hatje Cantz, Ostfildern, 2014

Heinrich Nauens und Ernst Isselmanns hervor.⁶⁹⁹ Interessant ist in diesem Zusammenhang eine in der *Kestner-Gesellschaft* präsentierte und von Cohen beschaffte Doppelausstellung „August Macke + - Heinrich Nauen“⁷⁰⁰, die das Spektrum des „Jungen Rheinlands“, zumindest aus Sicht des Kunstvereinsleiters Paul Erich Küppers, wohl schärfer zu fassen vermochte, denn ursprünglich wollte man auch hier nach dem Vorbild der Ausstellung „Das Junge Rheinland“ ein „Streiflicht auf die neue Kunst im westlichen Deutschland werfen“. Jedoch, „[...] bei einer Besichtigung der Kölner Ausstellung traten Macke und Nauen gegen die anderen, allerdings weniger gut vertretenen rheinischen Künstler so bedeutungsvoll hervor“, ⁷⁰¹ erklärte Küppers. Im Katalog zur Ausstellung in der *Kestner-Gesellschaft* wies Cohen insbesondere auf die Begegnungen Mackes mit Delaunay und Apollinaire hin, um jedoch wiederum die Einflüsse der modernen Strömungen einzuschränken:

„Wie naiv und ursprünglich Mackes Schaffen war, wird erst klar werden, wenn nach dem Kriege der gesamte Nachlaß [...] gezeigt werden kann. Viel wesentlicher als Kandinskys und Appolinaires Theoriengebäude ist für Macke die innere Verwandtschaft mit alter Kunst gewesen. Er überspringt ‚Düsseldorf‘ und geht zu den alten Kölner in die Schule. Hier fühlt er seine Vorliebe für reine, blühende und jauchzende Farbe bestätigt. Hier, bei Stephan Lochner [um 1400-1451] empfindet er, daß nicht Riesentafeln oder Wandflächen dazu gehören ‚monumental‘ zu wirken.“⁷⁰²

Das „für Walter Cohen so eminent wertvolle Gütesiegel einer bestimmten, seiner rheinischen Region“⁷⁰³ erscheint zwar in seinen feuilletonistischen Veröffentlichungen zur modernen Kunst als höchst ambivalente Chiffre, wenn etwa das „Rheinische“ eine Antithese zu „doktrinär“ bildet⁷⁰⁴ und könnte auch durch das politische Selbstverständnis des separatistischen Rheinlands beeinflusst sein. Es bildete jedoch auch einen wichtigen Zugang für Cohens kunsthistorische Bezüge, wie z. B. in seiner Einordnung „de[s] geniale[n] aus Duisburg stammende[n] Wilhelm Lehmbruck, in dessen merkwürdig innerlicher Kunst der Geist der deutschen Gotik wieder lebendig zu werden verspricht“⁷⁰⁵, dessen „Mädchenkopf“ die *FDK* höchstwahrscheinlich im Zuge der Kölner Ausstellung erwarb⁷⁰⁶ oder, indem er in einem Aufsatz über alt-kölnische Malerei „dass vom blühend-heiteren Kolorit der alt-kölnischen Maler ein direkter Weg zu dem von Macke und dem von Seehaus führe“⁷⁰⁷, nun Koetschau zitierend hervorhob. In der Tat erscheint es, dass

699 COHEN 1918a, o.S.

700 August Macke, Heinrich Nauen, 16. Sonderausstellung der *Kestner-Gesellschaft*, 10.04.- 12.05.1918

701 Paul Erich Küppers, «Ausstellungen. Neue Ausstellungen der *Kestner-Gesellschaft*», in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. 29, H. 41, 06.09.1918, S. 466-469, hier: 466

702 Walter Cohen, [Text über August Macke], in: *Kestner-Gesellschaft* (Hg.), *August Macke + - Heinrich Nauen, Ausst.-Kat.*, Hannover, 1918

703 SITT 1994, S. 33

704 S. COHEN 1921

705 COHEN 1917c, S. 456

706 Wilhelm Lehmbruck, „Mädchenkopf“, (*FDK*, Jb. 3, 1918, Nr. 137). Ehmcke bat Geller im März 1918 „[...] nochmals darum, den Kopf von Lehmbruck aus der Kölner Ausstellung zu kaufen.“ (Schreiben F. H. Ehmcke – Johannes Geller, 18.03.1918, Stadtarchiv Neuss, NL Johannes Geller, D.04.G.01, Nr. 10)

707 COHEN 1919/20, S. 206

Cohen als Experte der Düsseldorfer Malerei des 19. Jahrhunderts die durch die „Düsseldorfer Schule“ forcierte Kunstgeschichtsschreibung⁷⁰⁸ mit seiner neuen Geschichte der rheinischen Malerei des 19. Jahrhunderts⁷⁰⁹, „die sich durch die zunehmende Differenzierung des lokalen gegenüber dem summarisch-regionalen“⁷¹⁰ und durch das Aufzeigen urwüchsiger Entwicklungslinien auszeichnete, aufbrach und mit der Ausdifferenzierung der „rheinischen Komponente“⁷¹¹ innerhalb der modernen Malerei auch für das Selbstverständnis der rheinischen Moderne der zwanziger Jahre den Boden bereitete⁷¹², von der er sich mit Zuversicht erhoffte, dass sie „ohne archaisierendes Bemühen zu Strömungen rheinischer Kunst, [...] wo sie am reinsten fließen zurück[kehre]“.⁷¹³

Im Rahmen einer regionalen stilgeschichtlichen Kunstgeschichtsschreibung, welche sich seit dem späten 19. Jahrhundert in Deutschland durchzusetzen begann⁷¹⁴, soll im Hinblick auf die für die Zeit der Weimarer Republik prägende Musealisierung der modernen Kunst in Deutschland Cohens „rheinische“ Haltung in Anlehnung an seinen Kollegen Carl Georg Heise weiter unten in Kap. 3.1.3 erneut erörtert werden.

Heise soll hier behandelt werden, da er in der kurzen Zeit seiner Mitgliedschaft (1915-1917) erheblichen Einfluss auf den Sammlungsaufbau nahm und sich auch kritisch mit der Konzeption der *FDK* auseinandersetzte. Er brachte durch die bereits erörterte Tagung für den Ausbau der Sammlung als Netzwerker sowie auf kunsthistorischer und kunstpolitischer Ebene entscheidende Impulse in die *FDK* ein und „blieb ihr auch nach seinem [...] Austritt als Freund und Anreger verbunden“.⁷¹⁵ Ab 1920 gehörte er als Direktor des Museums des St. Annen-Klosters in Lübeck neben Müller-Wulckow in Oldenburg, Alexander Dorner in Hannover und G. F. Hartlaub Mannheim zu der für diese Arbeit so relevanten jungen Generation der für zeitgenössische Kunst eintretenden Museumsdirektoren, die das Potential „moderner“ Kunstvereine aktiv zu nutzen wussten bzw. als wichtiges Element einer modernen Kulturpolitik erachteten.⁷¹⁶ Ähnlich wie bei seinen mitstreitenden Zeitgenossen bewegte sich auch Heise, vor seiner Berufung nach Lübeck, in einem Netzwerk von „modernen“ Kunstvereinigungen. Auch wird durch Carl

708 S. h. Astrit Schmidt-Burckhardt, «Die Pflanzstätte rheinischer Malerei», in: Dies., Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde, Akademie Verlag, Berlin, 2005, S. 105-113

709 COHEN 1917c u. Walter Cohen, Hundert Jahre rheinische Malerei, Bonn, 1924

710 SITT 1994, S. 31; s. hierzu: COHEN 1924

711 HEUSINGER V. WALDEGG 1979, S. 26

712 S. hierzu: o. A. [vermutl. Alfred Flechtheim], «Marginalien - Das andere Düsseldorf», in: Der Querschnitt, Jg. 4, H. 6, (Dezember) 1924, S. 440; Der Strom, Franz W. Seiwert, «Rede, gehalten bei der Eröffnung der Ausstellung Rheingruppe in Düsseldorf, am 30. August 1930», in: abis. organ der gruppe progressiver künstler köln, Nr. 11, Oktober 1930 & Nr. 12, November 1930, Kraus Reprint, Nendeln, 1979, S.41-42, 47-48

713 COHEN 1924, S. 16

714 SAEHRENDT 2005, S. 7 ff.

715 FELDHAUS 1959, S. 17

716 S. Kap. 3.2.2.1.1

Georg Heises Wirken, dessen „Museumsziel im Sinne Lichtwarks“ durch die frühe Begegnung mit dessen Wirken bereits um 1910 „feststand“⁷¹⁷, die mit der Bahnung der Lichtwarkschen Museumsreform einhergehende Wegbereitung des „modernen“ Kunstvereins in exemplarischer Form greifbar.⁷¹⁸

Mit der Begründung, dass die nur als Option in der Satzung angeführte Zielsetzung, die Sammlung geschlossen in eine öffentliche Institution zu überführen, spekulative Interessen fördere und damit ethisch nicht vertretbar sei, trat Heise 1917 aus der *Gesellschaft* aus. Aus seiner Sicht war der Anspruch des „Mustermuseumchen[s]“ prinzipiell dadurch gefährdet, dass Mitglieder der *Gesellschaft* de facto im Verhältnis ihres Beitrags an der Sammlung beteiligt waren. Denn die Satzung sah die Stiftung oder den Verkauf der geschlossenen Sammlung nach Ablauf des auf 20 Jahre befristeten Bestehens der *FDK* nur als eine Option vor:

„Sollte sich in der Liquidation keine Möglichkeit finden, die Sammlung geschlossen zu erhalten und einem großen Kulturinstitut anzugliedern, so wird der Vorstand sie öffentlich verauktionieren, aber die einzelnen Werke zuerst den Mitgliedern anbieten. Der Erlös wird unter die Mitglieder nach Verhältnis ihrer Jahresbeiträge verteilt.“⁷¹⁹

Interessant ist, dass Heises im Briefwechsel zwischen Cohen und Ehmcke als „Kunsthistorikerstandpunkt“ bezeichnete Bedenken an der Konzeption der *FDK* den sich in der Weimarer Republik manifestierenden wissenschaftlichen und demokratischen Auftrag des Museumsbeamten vorwegnehmen. So schrieb Cohen an Ehmcke:

„Heises Bedenken verstehe gerade ich sehr gut: es ist die Krisis des in das Kunstgelehrtentum hineingetragenen Kunsthändlerwesens, dem er wie ich absolut fremd sein wollen.“⁷²⁰

Als Museumsbeamter musste sich gerade Walter Cohen die Frage stellen, inwieweit das private Sammeln und Fördern von moderner Kunst mit seinem Auftrag des Aufbaus der Sammlungen der städtischen Kunstsammlungen und auch gegenüber der *FDK* nicht einen Konflikt z. B. bei der Auswahl von Werken, bzw. die fließende Grenze zwischen Vermittlung von und Handel mit Kunstwerken für ihn als Museumsbeamter ein heikles Terrain darstellte. Als Cohen im Zuge der recht ergebnislosen Suche nach einem geeigneten Werk von Franz Marc für die *FDK* ein Aquarell „Das Rote Reh“ für seine Privatsammlung⁷²¹ erwarb, unterstellte Ehmcke ihm spaßeshalber, er wolle wohl mit der *FDK* Handel betreiben, woraufhin Cohen sehr empfindlich reagierte: „Das Blatt von F. Marc habe ich für mich gekauft, ohne jeden Gedanken, es je abzustoßen. Ich habe jeden

717 Jörg Träger, «Carl Georg Heise [Nachruf]», in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, H. 43, 1980, S. 113-115, hier: S. 114

718 S. Kap. 3.2.2.1

719 *FDK*, Satzung, § 2, Stadtarchiv Neuss, NL Johannes Geller, D.04.G.01, Nr. 02

720 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 15.10.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 97

721 S. SITT 1994, S. 42; Die Privatsammlung von Walter Cohen wurde während des Krieges fast vollständig zerstört. (S. h.: MOEHRING 2008, S. 24 ff.)

Tag mehr Freude daran. Da ich noch nie ein Kunstwerk verkauft habe, verstehe ich nicht, worauf Sie zielen.“⁷²² Eine für Cohen ambivalente Situation bzgl. der Auswahl von Werken könnte auch die Vermittlung von Werken August Mackes im Zuge der vom *Kölner Kunstverein* organisierten und von ihm zusammengestellten Ausstellung „Das Junge Rheinland“ dargestellt haben, zumal hier durch seine Vermittlung gleichzeitig Erwerbungen für die städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf (August Macke, „Vier Mädchen“, um 1912), die *FDK* und vermutlich für seine Privatsammlung getätigt wurden.

Die Frage, „inwieweit ein Museumsbeamter selber sammeln dürfe, ob er sich am Kunsthandel beteiligen oder interessieren dürfe“⁷²³, war ein brisantes Thema, über das man sich auch in dem im Mai 1917 gegründeten *Museumsbund* auseinandersetzte, um im Mai 1918 eine Resolution zu veröffentlichen, zu deren Einhaltung sich die Mitglieder des *DMB*, darunter auch Cohens Vorgesetzter Karl Koetschau, verpflichteten. Cohens Vermittlung bzw. Erwerbung junger Kunst für die Sammlung der *FDK* oder für seine Privatsammlung stellte mit den Ankäufen für das Kunstmuseum Düsseldorf, welche sich, folgt man der von Martina Sitt zusammengestellten selektierten Liste der von Cohen getätigten Erwerbungen 1915-1933⁷²⁴, bis ca. 1924 auf deutsche Kunst des 19.

Jahrhunderts konzentrierte, keinen Interessenskonflikt dar. Allerdings weist der 1918 erfolgte Ankauf des erwähnten Gemäldes „Vier Mädchen“, um 1912, von August Macke⁷²⁵ auf frühere durch Cohen vermittelte Erwerbungen junger Kunst für das Kunstmuseum Düsseldorf hin. Innerhalb der *FDK* scheint die Abwicklung der Ankäufe jeweils von Geller, Ehmcke oder anderen Mitgliedern des Vorstands durchgeführt worden zu sein, was sicher ein der benannten Problematik geschuldetes Vorgehen war.⁷²⁶

Der von Heise vorgebrachte Kritikpunkt bezog sich jedoch nicht eigentlich auf Cohen, sondern auf die Tatsache, dass das „Mustermuseumchen“ von den Mitgliedern als Aktiengesellschaft betrachtet werden könne. Die Tatsache, dass die Mitgliederversammlung aufgrund der Inflation 1922 beschloss, die *FDK* und damit ihre Sammlung schon vor Ablauf der 20 Jahre⁷²⁷ nach der vorgesehenen Prozedur aufzulösen, scheint die sehr früh geäußerten Bedenken Heises bestätigt zu haben. Noch vor der

722 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 12.3.1917, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 103-104

723 Gustav Pauli, «Der Deutsche Museumsbund», in: K.-Chronik, N.F. 28, H. 36, 08.06.1917, S. 385-387, hier: S. 386

724 SITT 1994, S. 84-85

725 Inv. 5155, Städtische Kunstsammlungen Düsseldorf. Der Ankauf erfolgte 1918, wie auch Cohen in seiner Monographie über August Macke erwähnt. (COHEN 1922, S. 9)

726 „Ob das Bild noch zu haben ist? Nichts hindert Sie oder G. daran, schon jetzt sich telegraphisch nach dem Preise zu erkundigen.“ (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 15.02.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 89-90)

727 S. FDK, «Protokoll über die außerordentliche Generalversammlung», 26.11.1922, Kunsthalle Düsseldorf, repr. in: TAUCH 2003, S. 49

juristischen Auflösung der *FDK*, im Juni 1922, hatte er angeregt, die Sammlung ins Lübecker Behn-Haus zu überführen⁷²⁸, was angesichts der „torsohaften“ Sammlungsbestände in Lübeck einen wichtiger Schritt im Sinne von Heises „lebendigem Museum“ bedeutet hätte.⁷²⁹ Dennoch wurde die Sammlung, jedoch erst nach der Währungsreform, am 8. Dezember 1924 unter den Mitgliedern verauktioniert. Allerdings lässt sich nachweisen, dass ein Teil der Mitglieder, die hieraus erworbenen Werke in der Folge als Stiftung an öffentliche Sammlungen im Rheinland übergab und somit den ideellen Zielsetzungen der *FDK* treu blieb. So wurde Emil Noldes „Mann und Weibchen“ 1924 von Edmund Körner „für die Essener Mitglieder der *FDK*“ erworben und als gemeinsame Stiftung von Bruno Bruhn, Alfred Fischer, Theo Goldschmidt, Ernst Henke, Richard Hessberg, Edmund Körner und Georg Metzendorf dem Kunstmuseum Essen überlassen (Abb. 32).⁷³⁰ Ebenso stiftete Rudolf Ibach dem *Barmer Kunstverein* 1924 die von ihm auf der Auktion über seinen Mitgliederanteil erworbenen Werke Max Ernst „Unsterblichkeit“, 1913/14⁷³¹, Moise Kisling, „Porträt Kramstyk/Bildnis Kramstyk“, 1912⁷³² und Edwin Scharff „Führer zu Pferd und Soldaten mit Fahne/Auszug“, 1915.⁷³³

728 TAUCH 2003, S. 49, bezugnehmend auf Korrespondenzen im NL Johannes Geller

729 S. Kap. 3.2.2.1.1

730 Dies wurde der Autorin freundlicherweise von Christoph Dorsz, Dozent der Kunst und Designwissenschaft, Universität Folkwang, Essen, bestätigt (Christoph Dorsz, Email an d. Verf., 09.07.2015)

731 *FDK*, Jb. 4, 1919, Nr. 172

732 *FDK*, Jb. 1, 1916, Nr. 15

733 *FDK*, Jb. 1, 1916, Nr. 39

3.1.3 Aufrufe und Strategien zur Teilhabe an der Kunst der Lebenden durch „moderne“ Kunstvereine um 1919

„So nahm zu dieser Zeit die Gesellschaft der Kunstfreunde (häufig im Rahmen von Kunstvereinen) die moderne Tendenz einzelner Künstlergruppen an. Es entwickelte sich ein Geben und Nehmen. Die Gesellschaft erhielt, unterstützt durch Aesthetiker [sic!] und Kritiker, einen ähnlichen, verwandten modernen Charakter; sie huldigte einem Fortschrittsglauben. Ohne offen einen Protest zu verkünden oder einen demonstrativen Aufbruch nachzuahmen, bemühten sich Kunstfreunde und Sammler den modernsten Bestrebungen gerecht zu werden. Vielfach wurden Programme einzelner Gruppen überschätzt und einzelnen Künstlern der Vorzug gegeben.“⁷³⁴

In seiner 1941 in Zürich gehaltenen Vorlesung über das „Moderne in der Kunst“ beschrieb Eberhard Grisebach aus der Perspektive des Zeitzeugen und wichtigen Akteurs⁷³⁵ das Aufkommen des in dieser Arbeit konstruierten „modernen“ Kunstvereins als historisch prägnantes Phänomen innerhalb der Entwicklung der modernen Kunst.

Noch während des Krieges setzte in ganz Deutschland eine Gründungswelle von Vereinigungen ein, die sich explizit der modernen Kunst widmeten und deren Aufrufe und Strategien zur Teilhabe an der „Kunst der Lebenden“ untersucht werden sollen. Die Verwendung des zeithistorisch prägnanten Begriffes der „Kunst der Lebenden“ betont die Bedeutung des Expressionismus als auch eine spezifische Stellung zur Zeit. Die Bewegung der „modernen“ Kunstvereine um 1919 wird auch hinsichtlich inhaltlicher und konkreter Berührungspunkte mit politischen, intellektuellen und künstlerischen Strömungen und Organisationsformen betrachtet.

In typischer Weise beschrieb beispielsweise die *Freie literarisch-künstlerische Gesellschaft Darmstadt* in ihrer Programmschrift vom 08.10.1918 das Phänomen einer Gründungswelle:

„In anderen Städten entstehen überall, heftig begrüßt von Publikum und Presse, Vereine, die neue Kunst und neues Lebensgefühl fördern wollen. Darmstadt tut das an der Spitze seit 4 Jahren. Was dort als neu bejubelt wird, ist in Darmstadt gewohnt. In anderen Städten füllen Hunderte von Menschen den Saal, wenn junge Dichter lesen, junge Gelehrte vom Ideal neuer Kunst reden. In Darmstadt war bis jetzt nur ein kleiner Kreis hierfür zu gewinnen. Pflicht und Freude sollte es einem jeden sein, ob der Gegenstand ihm gefällt oder nicht, sich mit Strömungen seiner Zeit auseinanderzusetzen.“⁷³⁶

In diesem mit dem 1. Weltkrieg in eine existentielle, politische, geistige und ethische Krise gestürzten Deutschland brach auch die schon lange virulente Frage nach der

734 Eberhard Grisebach, «Wie haben wir ‚das Moderne in der Kunst‘ in dem letzten halben Jahrhundert erlebt [Abschnitt II]», in: Ders., *Das Moderne in der Kunst*, Vortrag geh. am 15.01.1941 in der Hochschulgruppe für zeitgenössische Kunst, Zürich, Gesellschaft zur Förderung kulturellen Lebens, Villiger & Cie, Wädenswil, 1941, S. 11-28, hier: S. 23

735 Zu Eberhard Grisebach s. Kap. 3.1.1

736 Programmschrift der *Freien literarisch-künstlerischen Gesellschaft Darmstadt*, 08.10.1918, LMO-MW 68

Funktion der modernen Kunst in der Gesellschaft mit besonderer Vehemenz auf. Die Gründungswelle der „modernen“ Kunstvereine sowie das Aufkeimen von Debatten und Richtungswechseln in bestehenden Kunstvereinen um 1919 verlief in Berührung zur politischen Mobilisierung des Bürgertums sowie der Künstlerschaft im Kontext der November-Revolution. Letztere fand u. a. in der Bildung von „Räten geistiger Arbeiter“⁷³⁷ und „Künstlerräten“⁷³⁸ Ausdruck. Neben diesen maßgeblich politisch und zeithistorisch motivierten Ausprägungen ging die Gründung „moderner“ Kunstvereine, wie von Eberhard Grisebach beschrieben, mit der „moderne[n] Tendenz der Künstlergruppen“⁷³⁹ einher, die im Jahr 1919 statistisch gesehen die höchste Gründungszahl zwischen 1900 und 1991 aufweist.⁷⁴⁰ Thomas Schmitz begreift mit Blick auf die „Herausforderung der Moderne“ seit der Jahrhundertwende das Entstehen des hier als „modern“ bezeichneten Kunstvereins als ein um zwei Jahrzehnte verspätetes Nachvollziehen der Sezessionsbewegung und setzt die *Kestner-Gesellschaft* als „Prototyp des modernen deutschen Sezessionskunstvereins“.⁷⁴¹ Die *Kestner-Gesellschaft* wurde mit einer Einzelausstellung des Sezessionisten Max Liebermann eröffnet und agierte in den folgenden Jahren in ideeller Nähe und fördernder Unterstützung der *Hannoverschen Sezession*, die sich in Folge einer Ausstellung in der *Kestner-Gesellschaft* im Frühjahr 1917 gegründet hatte.⁷⁴² Bewusst hatte Hans Kaiser 1919 den Tod des bürgerlichen Kunstvereins in der Folge der Sezession beschrieben und damit konkret auf den *Hannoverschen Kunstverein* und die *Kestner-Gesellschaft* angespielt.⁷⁴³ Das Motiv der Gegen- und Abspaltungsbewegung von den bürgerlichen Kunstvereinen greift für das Entstehen der *Kestner-Gesellschaft* und zahlreicher anderer „moderner“ Kunstvereine um 1919 dennoch zu kurz.

Christoph Wilhelmi schließt die Sezessionsbewegung aus seiner Definition der „Künstlergruppe“ als modernes Phänomen des 20. Jahrhunderts aus und hebt gegenüber dem „merkantile[n] Ansatz“ der Sezessionen den „ideellen Impetus“ als charakteristisch für die „Künstlergruppe“ hervor.⁷⁴⁴ Wiederum in der Abgrenzung des Begriffs „Künstlergruppe“ zu einer „Vielzahl von Vereinen und Verbänden auf dem Gebiet der

737 S. hierzu: Hans-Joachim Bieber, «Räte geistiger Arbeiter und Akademikerorganisationen», in: Ders., Bürgertum in der Revolution: Bürgerräte und Bürgerstreiks in Deutschland 1918-1920, Hans Christians Verlag, Hamburg, 1992, S. 124-139

738 S. hierzu in der kunsthistorischen Forschung: Helga Kliemann, Die Novembergruppe, Bildende Kunst in Berlin 3, Mann, Berlin, 1969; STENEBOERG 1987; Klaus von Beyme, «Die Weimarer Republik», in: Ders., Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905-1955, C. H. Beck, München, 2005, S. 539-566; s. hierzu aus historischer Sicht: Hans-Joachim Bieber, «Künstler», in: Ders. 1992, S. 111-124

739 S. GRISEBACH 1941

740 WILHELMI 2006, S. 32

741 SCHMITZ 2001, S. 422

742 Vgl. Ines Katenhusen, Kunst und Politik: Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik, Hannoversche Studien, Bd. 5, Hahn, Hannover, 1998, S. 275 ff.

743 S. Kap. 2.1.1

744 WILHELMI 2006, S. 3

bildenden Kunst“ und insbesondere zu Berufsverbänden unterscheidet Wilhelmi mit Verweis auf die Forschungen von Helga Kliemann zwischen „Gesinnungsgemeinschaft“ und „Interessengemeinschaft“. ⁷⁴⁵ Weiterhin benennt Wilhelmi als wichtiges Kriterium der Künstlergruppen nach 1918, dass die „Grenze zwischen Schaffenden und Genießenden fließend sein kann“. ⁷⁴⁶

Diese Entwicklung ist zum einen unter dem Aspekt der Sozialgeschichte der modernen Kunst zu betrachten, schreibt sich jedoch gleichzeitig in die Entwicklung des modernen Kunstschaffens, die durch Transdisziplinarität und Theoriebildung gekennzeichnet ist, ein. Der in dieser Arbeit konstruierte Typus des „modernen“ Kunstvereins weist, wie wir sehen werden, deutliche Verwandtschaften zu dem von Wilhelmi etablierten Begriff der „Künstlergruppe“ auf. Diese Verwandtschaft ließe sich auch an zahlreichen in dieser Arbeit behandelten Misch-Formen wie z. B. dem *Sonderbund westdeutscher Künstler und Kunstfreunde*, dem *Gereonsklub*, der *Kölner Gesellschaft der Künste (GDK)* u. a. konkretisieren, die der Autor Wilhelmi als Künstlergruppe führt. Soziologisch ließen sich darüber hinaus die Heterogenität der Mitglieder, die Dezentralität des Wirkens, das Unterlaufen der juristischen Form des eingetragenen Vereins sowie die Kurzlebigkeit als verwandte Merkmale der „Künstlergruppe“ und dem hier behandelten „modernen“ Kunstverein feststellen. „Moderne“ Kunstvereine können als Widerhall der von den modernen Künstlergruppen ausgehenden Impulse betrachtet werden, wie es z. B. in der erweiterten Übernahme der Losung der *Brücke* durch den 1916 gegründeten *Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst (Frauenbund)* deutlich wird: „Brücken zwischen Schaffenden, Genießenden und Museen zu schlagen“. ⁷⁴⁷ Der „moderne“ Kunstverein bezieht andererseits wesentliche Impulse aus der Bewegung der Museumsreform, was bereits am Selbstverständnis der *FDK* deutlich werden sollte; umgekehrt ist er selbst als Impulsgeber der Museumsreform zu betrachten, etwa im Sinne eines „Agens“ oder eines „Bundesgenossen gegenüber der modernen Kunst“. ⁷⁴⁸ Nur eines der Indizien dafür, dass der „moderne“ Kunstverein jedoch ein eigenes Feld als Vermittlungsinstanz im Kunstbetrieb beanspruchen wollte, ist die Tatsache, dass die *Kestner-Gesellschaft* in ihrer Gründungssatzung 1916 bestimmte, dass der „künstlerische Leiter [...] nicht ausübender Künstler sein [darf]“. ⁷⁴⁹

⁷⁴⁵ KLIEMANN 1969, zit. n.: WILHELMI 2006, S. 29

⁷⁴⁶ WILHELMI 2006, S. 10

⁷⁴⁷ Rosa Schapire, «Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst», in: Der Cicerone, Jg. 8, H. 13/14, 1916, S. 289-290, hier: S. 289

⁷⁴⁸ Edwin Redslob sprach mit Bezug auf die *VFJK* Oldenburg von einer „Bundesgenossenschaft gegenüber der modernen Kunst“ (Schreiben Reichskunstwart Edwin Redslob – W. Müller-Wulckow, 22.05.1924, LMO-MW 165). Mehrfach wurde bereits im Rahmen dieser Arbeit deutlich, dass Edwin Redslob die Wirkungsweise dieser Formen der „Public-Private Partnerships“ und der vereinsorganisierten Kunstvermittlung und -förderung sowohl als Museumsdirektor in Erfurt als auch als Politiker befürwortete und unterstützte. (S.Kap. 2.1.2, Kap. 3.2.2.1, Kap. 3.2.2.2)

⁷⁴⁹ § 9 der Satzung der *Kestner-Gesellschaft*, beschlossen am 23.11.1916, repr. in: Wieland Schmied,

Im Rahmen dieser Arbeit sollen die „modernen“ Kunstvereine in ihrer Wirksamkeit für die Vermittlung moderner Kunst erfasst werden. Der Einschreibung und Deutung dieser Kunstvereinigungen im Kontext des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs um 1919 müssen daher weniger sozialgeschichtliche als kunsthistorische Fragen zugrunde liegen.

3.1.3.1 Vom Geheimbund zur Gemeinschaft – Vernetzung und Partikularisierung

Vermutlich war die 1915 gegründete *FDK* der erste Kunstverein in Deutschland, der sich der modernen Kunst verschrieben und dies – wenn auch nicht im Namen des Vereins – in der Erläuterung seiner Satzung verankert hatte. In der vorangegangenen Beleuchtung des Profils der *FDK* wurde insbesondere die Entwicklung der Gesellschaft in der Folge der *Sonderbund*-Ausstellung sowie aus dem Kontext der Düsseldorfer Institutionen und Kunstszene betrachtet. Durch die Tatsache, dass in der *FDK* einem fachlich kompetenten Vorstand „ganz freie Hand gelassen“⁷⁵⁰ und dass innerhalb der Sammlung eine Bestandsaufnahme der modernen Kunst und ihrer Entwicklungslinien versucht und somit ein „Programm“ (nicht jedoch eine „Richtung“) verfolgt wurde, weist das Profil der *FDK* zwei wichtige Eigenschaften des in dieser Arbeit konstruierten Typus des „modernen“ Kunstvereins auf. Allerdings war die Wirkung der *FDK* als „Vermittlungsinstanz der Moderne“ auf die limitierte Anzahl ihrer 40 Mitglieder beschränkt.

In dem im Juni 1918 veröffentlichten Jahresbericht der *FDK* konstatierte man jedoch, dass „ähnliche Gründungen in Hamburg, Bremen, Dresden, Frankfurt a. M. beweisen, dass der Gedanke der *FDK* auch in anderen Städten Fuß fasst“⁷⁵¹, und meinte damit wohl den im Juni 1916 in Hamburg gegründeten *Frauenbund*, die im April 1918 in Bremen gegründete *Gesellschaft der Kunstfreunde*, die 1918 in Dresden gegründete *Neue Vereinigung für Kunst* sowie die im Januar 1917 in Frankfurt gegründete *Vereinigung für Neue Kunst (VFNK)*.⁷⁵²

Nicht erwähnt wurde damit allerdings die im November 1916 in Hannover gegründete

Wegbereiter zur modernen Kunst. 50 Jahre Kestner-Gesellschaft, Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster, Hannover, 1966, S. 231-232, hier: S. 231).

750 *FDK*, «Erläuterung zur Satzung», 1915 in Ausführung von § 3 der Satzung, welche den Vorstand namentlich festlegte (*FDK*, «Satzung», 1915)

751 *FDK*, Jb. 3, 1918, o. S.

752 Zum Hamburger *Frauenbund* s. dieses Kapitel weiter unten; zur Bremer *Gesellschaft der Kunstfreunde*, Museumsverein der Kunsthalle s. o. A., «Kunstausstellungen – Bremen», in: *Kunst und Künstler*, Jg. 16, H. 9, 1918, S. 355; zur Dresdener *Neue Vereinigung für Kunst* s. o. A., «[Zur Gründung der *Neuen Vereinigung für Kunst in Dresden*]», in: *Dresdner Neue Nachrichten*, Nr. 162, 16.06.1918, S. 2-3, Hugo Zehder, «Notizen », in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, Jg. 1, H. 11, (März) 1919, S. 263-264; parallel erfolgte die Gründung des Museums-Vereins *Dresdner Galeriefreunde*, unter Leitung des Sammlers Oscar Schmitz, der sich um die Anerkennung expressionistischer Kunst bemühte; zur Frankfurter *VFNK* s. dieses Kapitel weiter unten.

Kestner-Gesellschaft, mit der ja die *FDK* z. B. durch die von Cohen besorgte Ausstellung „August Macke-Heinrich Nauen“ im Frühjahr 1918 in Verbindung gestanden hatte. Die *Kestner-Gesellschaft* sollte und konnte jedoch ihrerseits eine Genealogie für sich beanspruchen:

„Die Lehre, die die *Kestner-Gesellschaft* gab, blieb nicht auf Hannover beschränkt. An anderen Orten erwuchsen ihre Kinder. So wurden in Lübeck die ‚Overbeck-Gesellschaft‘ gegründet und in Mannheim die ‚Sterndeuter‘, in Frankfurt die Gesellschaft der Kunstfreunde.“^{753 754}

So interpretierte Hans Kaiser bereits zwei Jahre später die Gründung der *Kestner-Gesellschaft* als Ursprung einer Bewegung, einer neuen „Gemeinschaft“ und damit als einen historischen Moment:

„Der Bann der Einsamkeit war gebrochen und der Gemeinschaftssinn, man könnte es jetzt post festum revolutionis sagen, der neue Sozialismus des Geistes griff auf andere Gebiete über [...].“⁷⁵⁵

Mit der im „Geist von 1914“ aufflammenden Sehnsucht nach einem Deutschland als organisch gewachsene, Parteien und Konfessionen übergreifenden Gemeinschaft gingen die Ideen einer neuen deutschen Kultur und eines deutschen Geistes einher.⁷⁵⁶ In diesem Bewusstsein stand eine Rede des Hamburger Richters und Mäzens moderner Kunst Gustav Schiefler (1857-1935)⁷⁵⁷ zum Thema „Unsere kulturellen Verantwortungen nach dem Kriege“, die er am 30. September 1914 in der *Hamburger Kunstgesellschaft*⁷⁵⁸ hielt. Schiefler prophezeite, dass das Leben nach dem Krieg „der Arbeit des friedlichen deutschen Geistes erfüllt sein“ würde, zumal, „wir in diesem Kampfe nicht nur für Hab und Gut, Haus und Hof, Herd und Familie, Macht und politischen Einfluß kämpfen, sondern, daß höhere Güter auf dem Spiel stehen: die deutsche Art, der deutsche Geist, die deutsche Kultur.“⁷⁵⁹ In der Haltung und dem Wirken von Gustav Schiefler, der im

753 Hans Kaiser, «Gemeinschaft», in: Das Hohe Ufer, Jg. 1, H. 1, Januar 1919, S. 19-20, hier: S. 20. Kaiser bezieht sich hiermit auf die *Overbeck-Gesellschaft*, gegr. in Lübeck im Frühjahr 1918 durch Karl Schaefer u. a. (s. Kap. 3.2.2.1), die *Sternwarte Gesellschaft für Kunst- und Weltanschauung* in Mannheim, offiziell gegr. am 13. März 1918 durch G. F. Hartlaub u. a. (s. Kap. 2.1.3.2.2, 3.1.3.3); mit der in Frankfurt ansässigen „Gesellschaft der Kunstfreunde“ kann Kaiser entweder die *VFNK* oder aber die Frankfurter *Neue Gesellschaft für Kunst und Literatur* gemeint haben. Letztere gründete sich im Mai 1918 neu als Fusion aus der 1900 gegr. *Gesellschaft für ästhetische Kultur* und der 1901 gegr. *Freien literarischen Gesellschaft*. (S. Werbe- und Programmschrift der *Neuen Gesellschaft für Kunst und Literatur*, Winter 1918/1919, LMO-MW 68)

754 Auch die Gründung des vermutlich aufgrund seiner Kurzlebigkeit weniger bedeutenden *Lessing-Bunds* in Braunschweig im Februar 1917 erfolgte unter dem Einfluss der *Kestner-Gesellschaft*. (Vgl. Jutta Felke, Die Geschichte des Braunschweiger Kunstvereins 1832-1965, Diss., HdK, Braunschweig, 1997, S. 126-129)

755 KAISER 1919b

756 S. hierzu: Wolfgang J. Mommsen, «Einleitung: Die deutschen kulturellen Eliten im Ersten Weltkrieg», in: Wolfgang J. Mommsen (Hg.), Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg, Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 34, R. Oldenbourg Verlag, München, 1996, S. 1-15

757 S. Kap. 2.1.1.2.1, S. 18 f.

758 Die *Hamburger Kunstgesellschaft*, literarisch-künstlerische Vereinigung, gegr. 1905 von Heinrich Spiero, bestand bis in die zwanziger Jahre

759 Gustav Schiefler, Über unsere kulturellen Verantwortungen nach dem Kriege, Hamburg 1914, S. 6, zit.

Lichtwarkschen Gefüge der Kunstgesellschaften, sodann, ab 1918, als Vorsitzender des *Werkbunds geistiger Arbeiter*⁷⁶⁰ und spätestens ab 1922 als Erneuerer des *Hamburger Kunstvereins* eine wichtige Rolle spielte⁷⁶¹, wird ein Konnex zwischen fortschrittlicher Bürgerlichkeit und der Teilhabe an moderner Kunst greifbar.

Im Verlauf des Krieges büßte jedoch das „Augusterlebnis“ aufgrund der zunehmend angespannten außen- und innenpolitischen Situation seine Funktion als zentraler Bezugspunkt der Zukunftsdeutung ein. Lutz Windhöfel hat in seiner Studie über „Das Kunstblatt“ festgestellt, dass 1917, das Gründungsjahr der Zeitschrift, einen „in politischer wie kulturpolitischer Hinsicht [...] einflussreichen Wendepunkt in der Entwicklung der Moderne dar[stellt]“ und hervorgehoben, wie „nachhaltig in politisch-ideologischer wie auch kunst- und kulturpolitischer Hinsicht die erfolgreiche Revolution der Bolsheviki im Oktober 1917 [wirkte]“.⁷⁶²

Am Beispiel der Geschichte des Sammlungsaufbaus der *FDK* wurde bereits weiter oben für denselben Zeitraum eine Konjunktur des deutschen Marktes für moderne Kunst veranschaulicht⁷⁶³, die sich just „im Jahr des Ausverkaufs des deutschen Kunstmarktes“ alter Kunst an ausländische, vor allem amerikanische Sammler ereignete.⁷⁶⁴

Im April 1917 proklamierte C. G. Heise in Reaktion auf die im Januar desselben Jahres erstmals erschienene Zeitschrift „Das Kunstblatt“:

„Aber einmal kommt der Augenblick, wo die Zeit sich erfüllt.“

und beschreibt die Lage wie folgt:

„Die bisher vereinzelter Künstler der jüngeren Richtung fühlen ihre entscheidenden Gemeinsamkeiten, schließen sich zusammen [...] auch das Publikum hat seine Stellung gewechselt. [...] Die bisher nur tastende Fühlung fortschrittlicher Kunstfreunde festigt sich zu warmer Bewunderung.“,

um zu einer neuen Form der Teilhabe an der „Kunst der Lebenden“ aufzurufen:

„Jetzt ist der kritische Augenblick gekommen, der mehr als abwartende Beobachtung verlangt und allen ernstlich um das Schicksal triebkräftiger Gegenwartskunst bemühten Menschen die Aufgaben des behutsamen Gärtners, des feurigen Anwalts

n.: SOIKA 2014a, S. 21

760 Gemeinsam mit Gustav Pauli, Richard Stettiner, Hans W. Fischer und Carl Mönckeberg gründete er im November 1918 den *Werkbund geistiger Arbeiter*, hervorgegangen aus dem 1916 gegründeten *Freien Ausschuss*, welcher bis in die dreißiger Jahre bestand und sowohl auf die Verfassung der 1919 gegründeten Hamburger Universität als auch erheblich auf die Etablierung einer demokratischen Kulturpolitik in Hamburg Einfluss nahm. (Vgl. Birgit-Katharine Seemann, Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens, Matthiesen Verlag, Husum, 1998, S. 215; S. 197 ff.)

761 S. Kap. 3.2.2.2

762 Lutz Windhöfel, *Das Kunstblatt und Paul Westheim. Eine Zeitschrift und ihre Herausgeber in der Weimarer Republik*, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 1995, S. 118

763 S. Kap. 3.1.2.2.3

764 ENDERLEIN 2006, S. 35

und des unbestechlichen Richters zur höchsten Pflicht macht.“⁷⁶⁵

Interessanterweise stand C. G. Heise während seiner Mitgliedschaft in der *FDK* einer anderen Kunstvereinigung nahe, die in ihrer Konzeption genau für die von Heise innerhalb der *FDK* formulierten Problematik – nämlich die moderne Kunst jenseits spekulativer oder privater Interessen zu vermitteln – eine interessante Lösung bot.

Der am 6. Juni 1916 durch die Kunsthistorikerin Rosa Schapire (1874-1954)⁷⁶⁶ in Hamburg begründete *Frauenbund* beabsichtigte auf direktem Wege, nämlich in Form von Einzelstiftungen, der „offiziell noch nicht anerkannten, ringenden Kunst der Gegenwart Heimstätten in Museen schaffen“, wodurch „von vorneherein alle außerkünstlerischen Nebenzwecke, wie Wohlfahrtsbestrebungen, in welches Mäntelchen immer sie sich hüllen mögen, aus[geschlossen]“⁷⁶⁷ werden sollten. Wenngleich auch der bis 1918 in zehn Ortsgruppen und mit 600 Mitgliedern in ganz Deutschland vernetzte *Frauenbund* sich 1921 infolge der Inflation auflösen musste⁷⁶⁸, waren durch diese Strategie nachweisbar sieben expressionistische Werke zwischen 1917 und 1921 in die öffentlichen Sammlungen in Hamburg, Bremen, Mannheim, Elberfeldt und Berlin gestiftet worden: 1917: „Dahlienstillleben“ von Schmidt-Rottluff an die Hamburger Kunsthalle, 1918: „Segelregatta“ von E. L. Kirchner an die Bremer Kunsthalle, 1919: ein Stadtbild von Soest von Christian Rohlf an die Mannheimer Kunsthalle, ein „Frauenbildnis“ von Fr. Friedrichs an das Kaiser-Friedrich-Museum in Elberfeldt, mutmaßlich 1920: eine religiöse Komposition von Hettner in die Neue Galerie in Berlin⁷⁶⁹ sowie wiederum an die Hamburger Kunsthalle 1918 Schmidt-Rottluffs „Bildnis B. R.“ [Berti Rosenberg], 1915 und 1921, Otto Mueller, „Mädchen im Grünen“, um 1920⁷⁷⁰ bzw. „Frauen am Bach“⁷⁷¹.

Die Geschichte des von 1916 bis 1921 bestehenden *Frauenbundes* ist in der Literatur bereits erforscht und unter verschiedenen Aspekten beleuchtet worden⁷⁷² und soll im

765 HEISE 1917, S. 273

766 Rosa Schapire, Kunsthistorikerin und Publizistin, gehörte zu den entscheidenden Verfechtern des Expressionismus in Hamburg; s. hierzu: Sabine Schulze (Hg.), *Rosa – eigenartig grün. Rosa Schapire und die Expressionisten*, Ausst.-Kat., Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 2009; Maike Bruhns, «Dr. Rosa Schapire», in: Dies. 2001, S. 602-604; Gerhard Wietek, «Dr.phil. Rosa Schapire», in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 9, Dr. Ernst Hauswedell & Co., Hamburg, 1964, S. 115-160; Gerhard Wietek, *Maler der Brücke. Farbige Kartengrüße an Rosa Schapire*, Insel Verlag, Wiesbaden, 1958; s. a. Anm. 772

767 SCHAPIRE 1916, S. 289

768 Maike Bruhns, «Rosa Schapire: Freie Kunsthistorikerin in Hamburg – Beruf und Berufung», in: SCHULZE 2009, S. 216-249, hier: S. 220

769 Rosa Schapire, «Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst», in: *K.-Chronik*, N.F. 29, H. 40, 30.08.1918, S. 451,

770 BRUHNS 2009, S. 220

771 Kunstverein in Hamburg, *Jb. 1921*, S. 4-5

772 S. SCHULZE 2009; Maike Bruhns, «Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst», in: JUNGE 1992, S. 269-282; Cornelia Matz, «Weibliche Kunstförderung in der Frauenkünstlerhilfe und im Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst», in: Dies., *Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933*, Tübingen, 2001, S. 222-

Rahmen dieser Arbeit nur hinsichtlich einzelner Aspekte angerissen werden. Die Vermutung, dass der damals als Assistent an der Kunsthalle tätige C. G. Heise, der sich mehrfach in Rezensionen und als Leihgeber für den *Frauenbund* einsetzte, auch Mitglied der Vereinigung war – Männer waren zwar nicht im Vorstand, jedoch als Mitglieder willkommen⁷⁷³ –, lässt sich aufgrund der verschollenen Vereinsakten nicht belegen. Zwar betonte Schapire Müller-Wulckow gegenüber, dass ihr hierfür die Satzungen des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaften* Pate gestanden hätten⁷⁷⁴, dies konnte sich jedoch nicht auf den Hauptzweck, nämlich die Vermittlung moderner Werke in öffentliche Museen beziehen. Ganz ähnlich wie in der Neusser *FDK*, dessen kunstvereinsgeschichtliche Innovation ja auch darin bestand, dass bzgl. der Ankäufe „dem Vorstand ganz freie Hand gelassen werde“⁷⁷⁵, setzte man auch im *Frauenbund* auf eine Ankaufskommission, die nicht vom Ausschuss, sondern vom Hauptvorstand bestimmt wurde⁷⁷⁶ und setzte die Qualität des Kunstwerkes als oberstes Prinzip.

Im Unterschied zur *FDK*, welche seinen Mitgliedern offen deklariert hatte, dass dies eine „kühn[e] Neuerung“ und „reine Vertrauenssache und Autoritätsfrage“ sei⁷⁷⁷, erscheint in der Satzung des *Frauenbunds* die Zentralisierung der Entscheidungsmacht auf den Hauptvorstand und die von ihm bestimmte Ankaufskommission bürokratisch verklausuliert.⁷⁷⁸ Ein Detail, das jedoch dem Frankfurter Architekturhistoriker und Publizisten Walter Müller-Wulckow und seiner Frau Margarethe nicht entging, als diese sich zwischen Mitte August und Ende Oktober 1916 mit dem Gedanken trugen, die Ortsgruppe des *Frauenbundes* in Frankfurt zu begründen⁷⁷⁹; denn selbst den Leitern der Ortsgruppen wurde kein Einfluss auf die Ankäufe eingeräumt. Durch die Bildung einer straffen Spitze, somit unter Aushebelung des „alten Kunstvereinsparlamentarismus“⁷⁸⁰, gelang es jedoch Rosa Schapire und ihren Mitstreiterinnen, mit dem *Frauenbund*, wenn auch nur für wenige Jahre, erstmals eine Vereinigung zu schaffen, die eine breitere Öffentlichkeit in ganz Deutschland für die Teilhabe an der „Kunst der Lebenden“ gewinnen konnte. Dabei, dass Frau Müller-Wulckow sich, mit Walter Müller-Wulckow an ihrer Seite, gegen die Übernahme der Ortsgruppe Frankfurt entschied, spielte jedoch

231; WIETEK 1964

773 § 3 der Satzung des *Frauenbunds zur Förderung deutscher bildender Kunst* (1916), LMO – MW 153

774 Schreiben Rosa Schapire – W. Müller-Wulckow, 30.08.1916, handschriftl. 4 Seiten, Klappkarte des *Frauenbundes*, LMO – MW 153

775 *FDK*, «Erläuterung zur Satzung», 1915

776 § 7 der Satzung des *Frauenbunds zur Förderung deutscher bildender Kunst* (1916), LMO – MW 153

777 *FDK*, «Erläuterung zur Satzung», 1915

778 Vgl. Satzung des *Frauenbunds*, 1916

779 Dies geht aus einem Schreiben von Rosa Schapire hervor, in welchem sie wohl auch auf seinen Vorschlag hin, der Ortsgruppenleitung von vorneherein Einfluss in der Ankaufskommission zu überlassen, versucht seinen „Bedenken“ zu entgegen bzw. auf einer möglichst kleinen Ankaufskommission beharrt. (Schreiben Rosa Schapire – W. Müller-Wulckow, 30.08.1916, handschriftl., 4 Seiten, Klappkarte des *Frauenbunds*, LMO – MW 153)

780 Dok. HARTLAUB 1930, S. 3; s. hierzu: Kap. 2.1.3.2

die von Schapire vertretene „Richtung“ eine Rolle. Darauf weist Schapires Bemerkung gegenüber Frau Müller-Wulckow hin, sie hätte auch „Frau Dr. Schwabacher [die in Frankfurt lebende Kunstkritikerin war eine gemeinsame Bekannte, Anm. d. Verf.] geschrieben, dass wir uns auf den Ausdruck ‚Expressionismus‘, der in der Satzung nicht vorkommt, durchaus nicht versteifen. Wirkt es für Fft. zu aufregend, so kann es gern vermieden werden“.⁷⁸¹ Als Gründe für ihre Absage nannte Frau Müller-Wulckow daraufhin jedoch, dass es ja in Frankfurt ein reges Interesse an zeitgenössischer Kunst gäbe, jedoch in den von ihr angefragten Kreisen keine Bereitschaft bestünde, eine Organisation zu unterstützen, deren Ergebnisse man nicht miterleben könne.⁷⁸² Dass Walter Müller-Wulckow zeitgleich, durch C. G. Heise vermittelt, das Angebot erhielt, selbst Mitglied der Neusser *FDK* zu werden und für neue Mitglieder in Frankfurt zu werben⁷⁸³, zeigt beispielhaft, wie sich ab 1916/1917 die losen Netzwerke der Freunde moderner Kunst in „modernen“, dezentralen Kunstvereinigungen zu bündeln beginnen. Dass sich also, wie es auch Eberhard Grisebach 1917 noch emphatisch beschrieb, „die Bürger und Künstler der neuen Kulturstadt [...] in einem geheimen Bund [zusammen]schließen [...] durch das gemeinsame Streben nach echtem Lebensgefühl“.⁷⁸⁴

Unter Kenntnis und in Auseinandersetzung mit den Satzungen und Strategien der Hamburger und Neusser Vereine gründete Walter Müller-Wulckow gemeinsam mit der Kunsthistorikerin Sascha Schwabacher (1978-1942 ?), dem Kunstkritiker und Maler Eduard von Bendemann, den Künstlern Pauline Kowarzik (1852-1930) und August Babberger (1885-1936) wenige Monate später in Frankfurt die *Vereinigung für Neue Kunst (VFNK)*.⁷⁸⁵ Explizit nahm man in einer öffentlichen Ankündigung zur Gründung Bezug auf die der *VFNK* verbundenen Vereine *FDK* und *Frauenbund*.⁷⁸⁶ Neben dem

781 Schreiben Rosa Schapire – Herrn und Frau W. Müller-Wulckow, 13.09.1916, Karte des *Frauenbundes*, LMO – MW 153

782 Briefentwurf Frau W. Müller-Wulckow – Rosa Schapire, 19.[...].1916 & Schreiben Rosa Schapire – W. Müller-Wulckow, 15.08.1916, handschriftl., 4 Seiten, jew. LMO – MW 153; der *Deutsche Verein für Kunstwissenschaften* wurde auf Anregung von Wilhelm von Bode 1908 in Berlin gegründet

783 „Beiliegend der versprochene Vereinsprospekt. Ich erbitte ihn gelegentlich zurück – falls alle Werbung vergeblich sein sollte. Aber hoffentlich gelingt es Ihnen, etwas Interesse dafür in Frankfurt zu gewinnen. Selbst möchte ich [...] keine [...] Worte hinzufügen – wir sprechen ja [...] mündlich darüber. Aber mir liegt die Sache sehr am Herzen. Natürlich bin ich gern bereit, allen solchen, die noch näher Auskunft wünschen, gerne ausführlich darüber zu schreiben. Auch die Anmeldung zum Eintritt biete ich Ihnen [...]“ (Schreiben C. G. Heise – W. Müller-Wulckow, 26.09.1916, LMO-MW 161). Die Erläuterung der Satzungen der *FDK*, Jb. 1, sowie ein Beitrittsformular befinden sich im NL Müller-Wulckow, LMO-MW 68

784 GRISEBACH 2014 (1917), S. 26

785 Die Satzung wurde am 9. März 1917 beschlossen (Original sowie Druckschrift der Satzungen der *VFNK*, LMO-MW 68)

786 „Durch die Gründung der ‚Vereinigung für neue Kunst‘, die sich in diesen Tagen hier vollzogen hat [...], ist für die Zukunft des künstlerischen Lebens in unserer Stadt, ja weit darüber hinaus, ein bedeutsamer Schritt vorwärts getan. Ähnlich wie in den schon bestehenden Vereinen, dem Frauenbund in Hamburg und der sich über ganz Deutschland erstreckenden Gesellschaft in Neuß a Rh., soll durch diese neue Bestrebung die Kunst unserer Zeit, vor allem die bildende, durch Ausstellungen und Vorträge einem weiteren Kreise zugeführt, auch durch Ankäufe einzelner bedeutender Werke unmittelbar gefördert werden.“ (Eduard von Bendemann, «Eine ‚Vereinigung für neue Kunst‘ in Frankfurt», in: *FZ*, o. A., 04.05.1917)

Anspruch der Vermittlung moderner Kunst ins Museum⁷⁸⁷ wurde vom *Frauenbund* auch das Konzept der „straffen Spitze“ übernommen, indem die Mitglieder keine Möglichkeit hatten, durch Wahl die Zusammensetzung des Vorstands und des Arbeitsausschusses zu bestimmen, denn letztere bestimmten sich gegenseitig durch einstimmige bzw. mehrheitliche Wahl.⁷⁸⁸ Rudolf Schrey (1869-?), Direktorialassistent des Städelischen Instituts, reagierte empört und wohl persönlich getroffen auf das ihm zugesandte Angebot zur Mitgliedschaft, indem er sich „als denkbar ungeeigneten Mann“ zur „Übernahme einer Stimme in einem Kastratenchor“ auswies.⁷⁸⁹ Der Vorstand setzte sich aus Kunstkritikern, Journalisten und Künstlern zusammen, und für „die Zugehörigkeit zum Arbeitsausschuss [war] die Vertrautheit mit den Problemen der modernen Kunst erforderlich“.⁷⁹⁰ Die auf eine fachmännische Leitung ausgerichtete Vermittlungsstruktur der *VFNK* tritt als typisches Merkmal des „modernen“ Kunstvereins hervor. Dies konnte vorerst seitens der Museen als Konkurrenz wahrgenommen werden. In Frankfurt gestaltete sich jedoch das Verhältnis zwischen Kunstmuseum und „modernem“ Kunstverein bald kooperativer, und die Städtische Galerie wurde gegen Ende 1917 Mitglied der *VFNK*, wie aus der Korrespondenz hervorgeht⁷⁹¹ und, was in den Aufnahmen der Jahresgaben der *VFNK* von 1919, E. L. Kirchners berühmtem Holzschnitt „Kopf Schames“, 1918, (Abb. 33) und von 1920, einem Holzschnitt von Erich Heckel unter dem Titel „Vater und Sohn“⁷⁹² in die Sammlung der Städtischen Galerie Ausdruck fand. Mit der Leihgabe und späteren Schenkung des Gemäldes „Dorf“ von Christian Rohlf, 1913, (Abb. 34) an die Städtische Galerie deutet sich ein konkreter Austausch zwischen Museum und Verein an.⁷⁹³ Weitere interessante Verbindungen zwischen der

787 Werke moderner Kunst an ein Museum zu vermitteln, war auch ein in den Satzungen der *VFNK* mit Nachdruck verankerter Anspruch (§ 2b, § 7, § 10, Original sowie Druckschrift der Satzungen der *VFNK*, LMO-MW 68)

788 S. § 3 Organisation b) & c) sowie § 5 Mitgliederversammlung (Ebd.)

789 Schreiben Rudolf Schrey, Städelinstitut [sic!] – Vorstand der *VFNK*, 10.05.1917, LMO-MW 68; s. Schreiben Rudolf Schrey – W. Müller-Wulckow, 02.01.1918, LMO-MW 68

790 Satzungen der *VFNK* 1917 (Original sowie Druckschrift der Satzungen der *VFNK*, LMO-MW 68)

791 Schreiben Rudolf Schrey, Städelisches Kunstinstitut – W. Müller-Wulckow, 02.01.1918; Schrey fragte, sich auf die Satzungen des Vereins berufend, an, ob die *VFNK* bereit wäre, den Ankauf zweier Mappen von Oskar Kokoschka zu unterstützen. In der Tat wurden im Mai 1918 zwei von Fritz Gurlitt verlegte Mappenwerke von Oskar Kokoschka von der Städtischen Galerie erworben (Städel Museum, Städel-Museumsarchiv, SG 886-896, SG 897-908), allerdings ohne Hinweis auf eine Förderung durch die *VFNK* (Mit freundlicher Auskunft von Dr. Jutta Schütt, Leiterin Graphische Sammlung, Städel Museum, E-Mail an d. Verf. 09.11.2015)

792 Erich Heckel, „Vater und Sohn“, Holzschnitt, 325 x 457 mm, 1920, Aufnahme in die Sammlung der Städtischen Galerie als Jahresgabe der *Vereinigung für Neue Kunst*, SG 1306, Beschlagnahme 1937 (mit freundlicher Auskunft von Dr. Jutta Schütt, Ebd.); eine weitere Jahresgabe: E. L. Kirchner, „Kopf Ludwig Schames“, 1918, Jahresgabe 1919, Künstlerdruck in 150 Exemplaren (Rainer Stamm, „Frische Luft in Oldenburg“, W. Müller-Wulckow und das Landesmuseum – Eine Sammlungsgeschichte der Moderne, in: Ders. (Hg.), Der Zweite Aufbruch in die Moderne. Expressionismus - Bauhaus - Neue Sachlichkeit, Ausst.-Kat, Kerber Verlag, Bielefeld, 2011, S. 9-29, hier: S. 14)

793 Das Gemälde gelangte, im Zuge der Christian Rohlf-Ausstellung der *VFNK*, Herbst 1919, erst als Dauerleihgabe (1919) und später als Schenkung (1925) in den Besitz der Städtischen Galerie (s. Schreiben Eduard von Bendemann (VFNK) – Städtische Galerie, Direktion, 09.04.1919; Schreiben Städtische Galerie, Direktion – Eduard von Bendemann (VFNK), 14.06.1919, Städel Museum, Städel-Museumsarchiv, Sig. 577 und SG 382 mit freundlichem Hinweis u. Übermittlung durch Dr. Iris

Städtischen Galerie bzw. dem Städelischen Kunstinstitut und der *VFNK*⁷⁹⁴, die eine für „moderne“ Kunstvereine typische Wirkungsweise als „Agens der Avantgarde“ im Frankfurter Kontext nahe legen, können jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht vertieft werden (Tab. 4).⁷⁹⁵

Mit Ausnahme der *Kestner-Gesellschaft*, lässt sich bei den hier erörterten, noch während des 1. Weltkriegs gegründeten, der modernen Kunst verpflichteten Kunstvereinen als gemeinsames vereinssoziologisches Merkmal festhalten, dass der Mitgliederversammlung jeweils allenfalls „beratende“ Funktion eingeräumt wurde und, dass somit die jeweils das Programm der Vereine bestimmenden Vorstände, Ausschüsse und Kommissionen auseinander hervorgingen (*Frauenbund*, *VFNK*)⁷⁹⁶ oder auf Dauer festgelegt waren (*Sternwarte*, *FDK*). In dieser Betonung einer dauerhaft an bestimmte Personen, gebundene fachmännischen Führung unterschieden sich diese „modernen“ Kunstvereine von den traditionell strukturierten Kunstvereinen in Hamburg, Köln aber auch Jena, in welchen, im Sinne einer repräsentativen Demokratie, aus der Mitgliederversammlung der Ausschuss und aus diesem der Vorstand durch regelmäßige Wahlen hervorging.⁷⁹⁷ In der *Kestner-Gesellschaft* wurde der Gründungssatzung vom 23. November 1916 zufolge sowohl der Vorstand als auch dessen Beirat, jeweils auf drei bzw. ein Jahr von der Mitgliederversammlung direkt gewählt.⁷⁹⁸ Allerdings lässt sich die elitäre Auffassung *Kestner-Gesellschaft* darin erkennen, dass die Zulassung zur Mitgliedschaft satzungsmäßig eingeschränkt wurde. Im Unterschied etwa zum *Hamburger Kunstverein*, in welchem jeder Mitglied werden konnte, der sich zur Beitragszahlung verpflichtete, erfolgte die „Aufnahme in die Kestner-Gesellschaft nur durch Berufung seitens des

Schmeisser, Leiterin Provenienzforschung, Städel Museum, Gespräch und E-Mail-Korrespondenzen mit d. Verf. November 2011). Auch Rainer Stamm erwähnt diesen Vorgang; hier wird die Rohlf's-Ausstellung allerdings auf 1917 datiert, was entsprechend der Rezension von E. v. Bendemann, in der vom fast 70jährigen Rohlf's die Rede ist, nicht zutreffen kann (STAMM 2011, S. 13).

794 So wurde z. B. im Rahmen einer von der *VFNK* im Juni 1919 veranstalteten Einzelausstellung von Max Beckmann u. a. das Werk „Kreuzabnahme“, 1917 (Öl auf Leinwand, 151,2 x 128,9 cm, erw. 1919, Städelisches Kunstinstitut und Städtische Galerie (SG 291); beschlagnahmt 1937 (EK: 15933); heute: MoMA New York, Inv.-Nr. 328.1955), vermutl. erstmals öffentlich präsentiert, nachdem es auf Bestreben von Direktor Swarzenski wenige Zeit zuvor direkt aus Beckmanns Atelier gegen den Widerstand der Galerie-Deputation für die Städtische Galerie angekauft worden war. (Sara Esklisson Werwigk, «Ein Gemälde geht ins Exil. Auf den Spuren der ‚Kreuzabnahme‘ von Max Beckmann», in: Uwe Fleckner (Hg.), *Das verfemte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im ‚Dritten Reich‘*. Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 4, Akademie-Verlag, Berlin, 2008, S. 105-136, hier: S. 110; s. a. DB FU BERLIN)

795 In Rahmen dieser Arbeit bzw. dieses Kapitels wird die *VFNK* nach übergreifenden Fragestellungen zum „modernen“ Kunstverein um 1919 behandelt. Eine Einzelfallstudie der *VFNK*, ihres Ausstellungs- und Vortragsprogramms, des Wirkens ihrer Akteure etwa im Kontext der Frankfurter Kunstszenen bleibt somit nach Kenntnis d. Verf. ein Desiderat.

796 Im *Frauenbund* wurde der Vorstand alle vier Jahre vom Ausschuss gewählt.

797 Lässt man abweichende Wahlperioden und unterschiedliche Ausprägungen der einzelnen Gremien und ihrer Kompetenzen hier außer Acht, folgten diesem demokratischen Prinzip z. B. die Satzungen des *Kölnischen Kunstvereins*, gemäß der Satzung von 1906 bis 1934 (HAUG 2002, S. 28) sowie des *Kunstvereins in Hamburg* (Kunstverein in Hamburg, Satzung des Kunstvereins in Hamburg laut Beschluß der Mitgliederversammlung vom 3. Juli 1917, Hamburg 1917) und des *Jenaer Kunstvereins* (auszugsweise repr. in: KAIN/MEISTER/VERSPÖHL 1999, S. 118-119)

798 § 13 der Satzung der *Kestner-Gesellschaft* vom 23. 11. 1916, repr. in: SCHMIED 1966, S. 231-232

Vorstands“⁷⁹⁹. Dem Ideal der „fachmännischen Leitung“ wurde in der *Kestner-Gesellschaft* hier durch einen eigenen Paragraphen zum Amt des „Künstlerischen Leiters“ Rechnung getragen.⁸⁰⁰ Neben dem hier geschilderten Ringen um Alternativen zum „Kunstvereinsparlamentarismus“ ist die Einführung des „fachmännischen Kunstvereinsleiters“ ein wesentliches Merkmal des „modernen“ Kunstvereins, welches in Kap. 3.3.2 übergreifend erörtert wird.

799 § 4 der Satzung der *Kestner-Gesellschaft* vom 23. 11. 1916, repr. in: Ebd.

800 § 9 Satzung der *Kestner-Gesellschaft* vom 23. 11. 1916, repr. in: Ebd.

3.1.3.2 Neue Kunst, Kunst der Lebenden, werdende Kunst, deutsche Kunst – Ausstellungen und Sammlungskonzepte

Die erste unter dem Titel „Die Neue Kunst – vorwiegend aus Frankfurter Privatbesitz“ von der VFNK im Mai 1917 im Frankfurter Kunstverein veranstaltete Ausstellung zeigte mit Werken von Vincent van Gogh bis Pablo Picasso, von Max Beckmann bis Erich Heckel, ganz in der Tradition des *Sonderbunds*⁸⁰¹ den Expressionismus bzw. die „Neue Kunst“ als eine aus der französischen Moderne entwickelte Strömung auf. Das hier öffentlich präsentierte deutsch-französische Spektrum moderner Kunst nur wenige Monate nach Deutschlands exorbitanter Niederlage an der Westfront überrascht. Mit der weiter unten behandelten Ausstellung „Französische Malerei bis 1914“ brach die *Kestner-Gesellschaft* im September-November 1919 bewusst mit dem Tabu, moderne französische Kunst öffentlich zu zeigen.⁸⁰² Die VFNK jedoch betonte in der Vermittlung und Außendarstellung der Ausstellung den Frankfurter Bezug der aus Privatbesitz stammenden Werke, der zeigte, „in wie weitem Maße in unserer Stadt schon der Boden für diese Kunst vorbereitet ist“.⁸⁰³ Zum anderen argumentierte man die durch die „historische Betrachtungsweise“ wahrnehmbare „einheitliche Weiterentwicklung“, die dem geneigten Kunstfreund die „Neue Kunst“ – der sich der Verein ja eigentlich verschrieben hatte – und insbesondere die deutschen Expressionisten, nicht etwa als Bruch mit der Vergangenheit, als „Programmaler[ei]“, wie manche Schriften über die neueste Kunst es glauben machen könnten“, vermitteln konnte und legte etwas vage nahe, „daß auch diese Kunst nichts anderes als Gestaltung der Natur ist.“⁸⁰⁴ Explizit nahm man in Rückgriff auf die kunsthistorische Argumentation der Kölner *Sonderbund*-Ausstellung „die Kunst des Vincent van Gogh, des großen Germanen, der auf dem Boden romanischer

801 VFNK (Hg.), *Die Neue Kunst ausgewählt vorwiegend aus Frankfurter Privatbesitz*, Ausst.-Kat., Ausstellung der Vereinigung für Neue Kunst im Frankfurter Kunst-Verein, Junghofstr. 8, 23. Mai-15. Juni 1917. Auf ein bewusstes Anknüpfen an die Kölner *Sonderbund*-Ausstellung 1912 weist auch die Verwendung der Type „Ehmcke Antiqua“ für den Ausstellungskatalog sowie andere Drucksachen der VFNK hin. (S. jew.: LMO-MW 68)

802 Kestner-Gesellschaft (Hg.), *Französische Malerei bis 1914/Deutsche Künstler des Cafe du Dôme*, Ausst.-Kat., Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1919.; s. hierzu: Kap. 3.2.2.2.2

803 O. A. [vermutl. W. Müller-Wulckow], «Vorwort», in: AK VFNK 1917, o. S.. Davon zeugt, neben der typographischen Hervorhebung der Leihgeber neben den einzelnen Werken im Ausstellungskatalog, auch der Text der Einladungskarte zur Ausstellung, der besagt: „Am 23. Mai wird die Vereinigung für Neue Kunst eine Ausstellung eröffnen, die einen Überblick gewährt über die moderne Malerei, soweit sie in Frankfurter Privatbesitz Aufnahme gefunden hat“. (Einladungskarte, unterzeichnet „Mit bestem Gruß M-W“, LMO-MW 68)

804 O. A. [vermutl. W. Müller-Wulckow], «Die Neue Kunst. Ausstellung der Vereinigung für neue Kunst in den Räumen des Frankfurter Kunstvereins», in: FZ, 01.06.1917. Die Argumentation zur „Neuen Kunst“, etwa der Gedanke der Einheit der Künste sowie die sprachliche Formulierung legen eine Autorschaft von Walter Müller-Wulckow nahe. (Vgl. O. A. 1917b sowie Walter Müller-Wulckows Notizen unter dem Titel „Die Neue Kunst“, Frühjahr 1917, handschr., 5 Seiten, LMO-MW 68) Jedenfalls erscheint es offensichtlich, dass der Artikel die Haltung VFNK wiedergibt und somit die Vermittlungsstrategie desselben darstellt. Müller-Wulckow und Vorstandsmitglied E. v. Bendemann waren in dieser Zeit beide als freie Autoren für die „Frankfurter Zeitung“ tätig.

Tradition zu deren Überwinder⁸⁰⁵ als Ausgangspunkt, der mit insgesamt fünf Gemälden und zwei Zeichnungen, darunter „Der Briefträger“ und „Sonnenuntergang“⁸⁰⁶ gezeigt wurde.

Wilhelm Worringer hatte in einem Aufsatz während des Krieges die von der französischen Moderne beeinflusste jüngste deutsche Kunst in tieferliegenden entwicklungshistorischen Zusammenhängen betrachtet und hier Anzeichen erkannt, dass „sich die deutsche Kunst von jener sie unbewusst bindenden romanisch-klassischen Kunstanschauung lösen“ könne; gleichzeitig mahnte Worringer jedoch an, dass „nur auf dem Boden und im Anschluss an die europäische Gesamtentwicklung [...] für die deutsche Kunst ein besonderes Schicksal erwachsen“ könne.⁸⁰⁷ Wenig bemüht um eine vermittelnde und differenzierte Darstellung zeigte sich allerdings die Rezension von Vorstandsmitglied Sascha Schwabacher (1878 -1942?), veröffentlicht in „Der Cicerone“, für den sie regelmäßig als Kritikerin und Korrespondentin tätig war.⁸⁰⁸ Denn hier wird vielmehr das „intuitive Form- und Farbgefühl der romanischen Rasse“ bei Matisse hervorgehoben. Zwar betont die Rezensentin, dass „von all diesen Meistern“ – van Gogh, Matisse, Cézanne und Picasso – „deutliche Linien zu den Jungen“ führen, diese hielten jedoch im qualitativ-malerischen Vergleich nicht stand. So emulierte Kokoschka „den nervösen Pinselstrich van Goghs und wendet ihn in Porträts von [...] etwas äußerlicher Intelligenz an“. Pechstein erschien Schwabacher „bei aller Intensität der Farbe neben den anwesenden Bildern des Meisters [Gauguin]“ gar „etwas kulturlos“⁸⁰⁹ Dass das gelassene Beharren auf der Vorreiterstellung der französischen Kunst „für gewisse Teile des Kulturbetriebs kennzeichnend“ war und „der im deutschen Bildungsbürgertum heimischen Vorstellung [entsprach], wonach Kunst und Kultur über dem Alltag des politischen Lebens stünden“⁸¹⁰, bietet sich auch hier als mögliche Deutung an. Betrachtet

805 O. A. 1917b, o. S.

806 AK VFNK 1917, Nr. 22, 26

807 Wilhelm Worringer, «Künstlerische Zukunftsfragen», in: Kunst und Künstler, Jg. 14, H. 5, 1916, S. 259-264. Hier stellte er die Frage, ob der Einfluss der französischen Expressionisten auf die neue deutsche Kunst „nicht vielleicht gerade die Richtung an[deute], in der sich die deutsche Kunst von jener sie unbewusst bindenden romanisch-klassischen Kunstanschauung lösen kann“. Gleichzeitig erklärte er die Notwendigkeit „auf solche Möglichkeiten hin[zu]weisen [...] weil die Gefahr [bestünde], dass ein übelberatener Chauvinismus nach dem Kriege alles, was modern und ungewöhnlich erscheint, als französisches Teufelswerk in Acht und Bann erklären“ und mahnte an, dass „nicht durch künstliche Grenzabspernung, sondern nur auf dem Boden und im Anschluss an die europäische Gesamtentwicklung [...] für die deutsche Kunst ein besonderes Schicksal erwachsen“ könne.

808 Andrea Meyer, «Paris, die französische Kunst und ihre Bedeutung für Deutschland», in: Andreas Holleczek und Andrea Meyer, Französische Kunst – deutsche Perspektiven. 1870-1945, Passagen, Bd. 7, Akademie Verlag, Berlin, 2004, S. 25-84, hier: S. 75

809 Sascha Schwabacher, «Die erste Ausstellung der Vereinigung für neue Kunst in Frankfurt am Main», in: Der Cicerone, Jg. 9, 1917, S. 288-289; s. a. Repr. der Quelle und Kommentar in: MEYER 2004, S. 73-77; die Verwendung des Begriffs „kulturlos“ im Bezug auf den deutschen Expressionismus im Vergleich zu moderner französischer Malerei erscheint geradezu provokant, zumal der Expressionismus in der Kriegs- und Nachkriegszeit auch als Zeichen einer deutschen „Kultur“, die sich von der „westlichen Zivilisation“ Frankreichs und Englands absetzte bzw. diese überwunden hatte, verstanden wurde.

810 MEYER 2004, S. 75

man die Zusammenstellung der Ausstellung „Neue Kunst“ in Frankfurt, bildeten, entgegen dem in den erörterten Medien vermittelten Eindruck, die deutschen Expressionisten mit 13 Ölwerken von Erich Heckel, darunter „Gläserner Tag“ (Abb. 35), mit 6 Werken von Emil Nolde, darunter das Triptychon „Maria Aegyptiaca“, 1912 (Kunsthalle Hamburg) (Abb. 36), mit 7 Zeichnungen bzw. Radierungen von Max Beckmann, darunter „Die Nacht“, den Schwerpunkt inmitten der Werke ihrer Wegbereiter van Gogh (7 Werke), Cézanne (3 Werke), Gauguin (2 Werke) van Dongen, Derain und Picasso (jeweils 3 Werke).

Sicher lässt sich also die Absage der Müller-Wulckows hinsichtlich der Übernahme der Ortsgruppenleitung des *Frauenbundes* auch aus den feinen Unterschieden in der Vermittlungsweise des Expressionismus erklären. Die Vermittlung des Expressionismus in der Frankfurter *VFNK* stand in Differenz zur Außendarstellung des *Frauenbundes*, welcher sich „[b]ewußt [...] auf den Boden des Expressionismus [stellte], um seine künstlerischen Aufgaben mit einem Schlagwort zu umschreiben“.⁸¹¹ Rosa Schapire, deren kunstvermittelndes und kunstschriftstellerisches Engagement sich zeitlebens auf den Expressionismus konzentrieren würde, lebte „in einem Schmidt-Rottluff-Milieu“, ihrer Privatwohnung, von der aus sie auch die Geschäfte des *Frauenbunds* leitete⁸¹² und knüpfte mit der „Losung“ des *Frauenbunds*: „Brücken zwischen Schaffenden, Genießenden und Museen zu schlagen“⁸¹³, auch sprachlich an das 1906 veröffentlichte Manifest der Künstlergruppe *Die Brücke* an.⁸¹⁴

1916 hatte der *Frauenbund* als seine zentrale Aufgabe formuliert:

“Den Lebenden will er dienen und glaubt damit dem Leben in seiner höchsten Form zu dienen.”⁸¹⁵

Die brisante Forderung hinter dem Begriff der „Kunst der Lebenden“ stand anfangs auch zur Benennung der Neuen Abteilung der Nationalgalerie als „Galerie der Lebenden“ im Raum, wurde allerdings durch den u. a. von C. G. Heise bereits 1917 geprägten Begriff der „werdenden Kunst“ geschickt unterlaufen.⁸¹⁶

Noch 1921 stellte Wilhelm Niemeyer in seiner Eröffnungsrede des *Kunstbundes*, den er zusammen mit Rosa Schapire in Hamburg gründete, den Aufbruch der neuen Kunst als vitalistisches Prinzip dar:

“Nun kehrt sie [die Malerei] [...] wieder: in der Wirklichkeit unseres Gefühls [...],

811 SCHAPIRE 1916, S. 290

812 Schreiben Rosa Schapire – W. Müller-Wulckow, 15.08.1916, LMO – MW 153

813 Ebd., S. 289

814 Vgl. WIETEK 1964, S. 120

815 SCHAPIRE 1916, S. 290

816 S. HEISE 1917; entsprechend auch der Untertitel der von ihm mit herausgegebenen Kunstzeitschrift „Genius – Zeitschrift für werdende und alte Kunst“, Jg. 1-3, Frühjahr 1919 bis Herbst 1921, Kurt Wolff Verlag, München

Teil der Erde, segnend, Quell alles Seins, Born aller Kraft, Atem aller Schönheit [...]. Und mit solcher Schauung ist Kunst unserem Tage, was sie als tiefe Kunst allem Geschichtstag war: sichtbar lebender Ausdruck vom Sinn unserer Zeit und so dieses Sinnes Deutung.“⁸¹⁷

Weiterhin fanden Metaphern und Konzepte des „Lebens“ und des „Lebenden“ Eingang in die Aufrufe zur Teilhabe an der modernen Kunst.

So rief Ernst Beyersdorff, der zukünftige Leiter der *Vereinigung für junge Kunst* in Oldenburg (*VFJK* Oldenburg)⁸¹⁸, Anfang 1921 die Mitglieder des traditionsverhafteten *Oldenburger Kunstvereins* zur Teilhabe an der „Kunst der Lebenden“ auf. Beyersdorff ist zum Zeitpunkt seines Aufrufs Anfang 30, stand jedoch bereits als Jugendlicher in freudlichem und förderndem Austausch mit Künstlern der *Brücke*.⁸¹⁹

„Überall neues Leben. Ein Drängen und Gären, ein Blühen und Reifen, dass es einen bei all der sonstigen Not der Zeit mit Freude und neuer Hoffnung erfüllen kann.“⁸²⁰

Als einen physischen Akt beschrieb auch die Dichterin Margarete Susman, Ehefrau von Eduard von Bendemann, Vorstandsmitglied der *VFNK*, das Wesen des Expressionismus, nämlich als:

„zum Himmel gellende[r] Schrei, der [...] gehört werden soll um jeden Preis als lebendige menschliche Entscheidung - er allein ist die Antwort der wachen Seele auf die furchtbare Umklammerung der Zeit.“⁸²¹

Worringer allerdings sollte in diesem „Schreikampf des Expressionismus“ schon das Vorzeichen seiner Selbstabdankung sehen.⁸²²

Ebenso deutlich, wie sich der *Frauenbund* im Unterschied zur *VFNK* sowie auch zur *FDK* einer „Richtung“ verschrieb, setzte er sich kritisch und weitsichtig mit dem ja auch im Namen des Vereins beinhalteten Begriff der „deutschen Kunst“ auseinander:

„Außerdem mehren sich die Stimmen, die der Kunst nach dem Kriege nationale Aufgaben zuweisen, die erklären, sie müsse ‚deutsch‘ sein, sich von allen Fremdeinflüssen fernhalten, auf bewährte Vorbilder zurückgreifen. Dieser kunstfremde, ja kunstfeindliche Ton ist nicht neu, er wurde gegen jede Generation erhoben, die ihre Deutung des Lebens in ihrer eigenen Sprache verkündet hat. Er wird aber durch die politische Lage verschärft, diesmal gegenüber jeder freien künstlerischen Regung besonders gehässige Formen annehmen und darf mehr denn je

817 Wilhelm Niemeyer, «Vom Geist der Fläche. Eine Rede über die Malerei der Gegenwart – Gesprochen am Abend der Eröffnung des Kunstbundes Hamburg, in: *Kündigung*, Jg. 1, H. 3, (März) 1921, S. 36-40, hier: S. 40

818 S. Kap. 3.2.2.1

819 Vgl. Peter Reindl, «Ernst Beyersdorff und die ‚Vereinigung für junge Kunst‘ in Oldenburg», in: *JUNGE* 1992, S. 17-28, hier: S. 18f.; s. Kap. 3.2.2.1.1

820 Ernst Beyersdorff, „Meine Rede im Old. Kunstverein am 24.2.1921, Manuskript, Bl. 4, LMO-VFJK, 74/I, zit. n.: Anna Heckötter, «Für das Schaffen der Lebenden‘. Das Landesmuseum und die Vereinigung für junge Kunst», in: *AK LANDESMUSEUM OLDENBURG* 2011, S. 30-45, hier: S. 31

821 „[...] Dieser Schrei, der zum Himmel gellende Schrei, der nicht mehr wie noch der einsame Sehnsuchtschrei Stefan Georges "durch güldne Harfe sausen" will, den keine an den Mund gesetzte Flöte mehr zum Klang verschönt, der nur gehört werden will, gehört werden soll um jeden Preis als lebendige menschliche Entscheidung - er allein ist die Antwort der wachen Seele auf die furchtbare Umklammerung der Zeit.“ (Margarete Susman, «Der Expressionismus», in: *FZ*, 09.08.1918)

822 WORRINGER 1919, S. 232

auf Zustimmung der Allgemeinheit rechnen.“⁸²³

Da der *Frauenbund*, im Unterschied zur Neusser *FDK*, eine möglichst große Anzahl an Mitgliedern erreichen wollte, war diese veröffentlichte Distanznahme zu anti-modernistischen Organisationen wohl notwendig. In Leipzig gründete sich beispielsweise im Oktober 1917 ein *Bund der Freunde deutscher Kunst*, der sich „zur vornehmsten Aufgabe“ machte „ausschließlich rein deutscher und abgeklärter Kunst zu dienen“ und „allen unguten Erscheinungen [des] Kunstlebens entgegen zu treten“, namentlich dem Futurismus und dem Expressionismus, sowie „dahin zu wirken, dass an Stelle der Verhimmelung fremder Kunst die Würdigung deutscher Kunst und Künstler tritt“.⁸²⁴

Die *FDK – Gesellschaft zur Förderung deutscher bildende Kunst des 20. Jahrhunderts* – nahm zum Thema „deutsche Kunst“ nicht explizit Stellung. Die durch F. H. Ehmcke 1916 eingeführte Mitgliedschaft des *Deutschen Studentendienstes 1914* hielt nur ein Jahr an. Die Auffassung der *FDK* von deutscher Kunst stand zumindest äußerlich nicht im Einklang mit den „Bildern aus der Heimat“, welche der Studentenbund zur geistigen Erbauung der im Krieg stehenden Studenten veröffentlichte.⁸²⁵ Auch der Verleger Eugen Diederichs war durch Vermittlung von F. H. Ehmcke, der als maßgeblicher Gestalter seiner Buchreihen gilt, 1916 der *FDK* beigetreten. Eine direkte Einflussnahme des als Verleger und Agitator der äußerst differenziert zu betrachtenden „Volkstumsbewegung“ in Erscheinung tretenden Diederichs⁸²⁶ kann im Rahmen der hier erfolgten Sichtung der Quellen der *FDK* nicht bestätigt werden. Vielmehr kann die Haltung der *FDK* wiederum der von Andrea Meyer erwähnten „im deutschen Bildungsbürgertum heimischen Vorstellung, wonach Kunst und Kultur über dem Alltag des politischen Lebens stünden“⁸²⁷ zugeordnet werden.

In der Erläuterung der Satzungen der *FDK* ist lediglich von „moderner“, nicht aber von „deutscher“ Kunst die Rede. In der Tat beinhaltet ja die Sammlung auch Werke des französischen Künstlers Moise Kisling (Abb. 37)⁸²⁸ sowie von Künstlern aus der Schweiz und Österreich, so von Jean-Bloé Niestlé, A. H. Pellegrini, Hermann Huber und Oskar Kokoschka (Abb. 38 a, b).⁸²⁹ Dies stünde im Einklang mit der von F. H. Ehmcke

823 SCHAPIRE 1916, S. 289-290

824 Emil Waldmann, «Bund der Freunde deutscher Kunst», in: *Kunst und Künstler*, Jg. 16, H. 4, 1918, S. 157

825 So z. B. *Deutsche Studentenvereinigung von 1914* (Hg.), Moritz von Schwind und Karl Spitzweg, *Bilder der Heimat*, Furche-Verlag, Berlin, 1916

826 S. hierzu: Christina Niem, *Eugen Diederichs und die Volkskunde. Ein Verleger und seine Bedeutung für die Wissenschaftsentwicklung*, Waxmann Verlag, Münster, 2015

827 MEYER 2004

828 Moise Kisling, „Bildnis Kramstück“ (Bildnis des polnischen Malers Roman Kramsztyk), Öl auf Leinwand, 71 x 65 cm; „Negrita“, Öl, „Klostermauer“ (*FDK*, Jb. 1, 1916, Nr. 15-17)

829 Jean-Bloé Niestlé, „Küken“, Aquarell; „Junge Rehe“, Aquarell; Alfred Heinrich Pellegrini: „Notre Dame (Türmchen)“, „Stilleben, Knollenbegonien“, „Wetterhorn, Schneelandschaft“, „Liebesszene“, „Landschaft am Schliersee“, Hermann Huber, „Reiter“, Radierung; Oskar Kokoschka „Porträt Karl Kraus“, Öl auf Leinwand, 100 x 75 cm, 1909, Bildnis Emmy Heim, Handzeichnung, „Bildnis

formulierten Absicht der *FDK* mit ihrer Sammlung „Zeugnis über eine bestimmte Epoche des deutschen Kunstlebens abzulegen“. ⁸³⁰ Die bis auf Walter Cohen stark in der deutschen Reformkultur verankerten Mitglieder des *FDK*-Vorstands⁸³¹ verfolgten die Spur einer nicht nationalstaatlich zu verstehenden, modernen deutschen Kunst, wie sie sich beispielhaft in der Sonderbundkapelle als sakralem Gesamtkunstwerk manifestiert hatte, die ja im vorangegangenen Kapitel als wichtiges Hintergrundmotiv des Zusammenschlusses erörtert wurde, sowie einer anti-akademischen, nicht-klassischen „Barbarenkunst“, wie F. H. Ehmcke sie anfangs als Name der Gesellschaft vorgeschlagen hatte.⁸³²

Wie in Kap. 3.1.2.2.3 erörtert wurde, lässt sich immerhin in dem von Cohen gesetzten Schwerpunkt des Rheinischen Expressionismus⁸³³ sowie in dem von Heise angeregten Sammlungsbereich des „norddeutschen Expressionismus“⁸³⁴ das Konzept einer explizit deutschen Moderne innerhalb der Sammlung der *FDK* ausmachen. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass sowohl Cohen als auch Heise – von dem Cohen sich „viel für [seine] Wissenschaft [erwartete]“⁸³⁵ – als Kunsthistoriker der Kunstgeographie verbunden gewesen zu sein scheinen. Diese kunstwissenschaftliche Methode prägte seit dem späten 19. Jahrhundert neben und mit dem psychologischen Ansatz die moderne Kunstwissenschaft in Deutschland. Die Autorin Marlite Halbertsma hat sie als „Forschung, die von einer Identität oder von einem engen kausalen Zusammenhang zwischen Kunst, Landschaft und Volk ausgegangen wird“ beschrieben^{836 837}

Im Zugang und der Vermittlung der modernen Kunst scheint bei Cohen und bei Heise, wenn auch in unterschiedlicher Weise, kunstgeographische Betrachtungsweisen mitzuschwingen.

Es wurde bereits angerissen, dass Cohen, der im Übrigen bei Georg Dehio promoviert hatte, in dessen Handbüchern die Kunstgeographie einen anerkannten Niederschlag fand, die Geschichte der rheinischen Malerei des 19. Jahrhunderts durch das Herausarbeiten von regionalgeschichtlichen Entwicklungslinien neu fasste und damit den Boden für das

Hasenclever“, Lithographie (*FDK*, Jb. 1-5, 1916-1920, jew.: Nr. 86-87, Nr. 29-32, Nr. 11, Nr. 18, Nr. 19, Nr. 164)

830 Textauszug aus den Erinnerungen von F. H. Ehmcke (1945/46), in: AK CLEMENS-SELS-MUSEUM 1984, S. 56

831 S. Kap. 3.1.2.2.1

832 Textauszug aus den Erinnerungen von F. H. Ehmcke (1945/46), in: AK CLEMENS-SELS-MUSEUM 1984, S. 57; s. Anm. 490

833 Zur Prägung dieses Begriffes s. Anm. 574 sowie im Kontext der Sammlung und des Wirkens der *FDK* s. Kap. 3.1.2.2.3

834 S. Kap. 3.1.2.2.3

835 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 06.10.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 96

836 Marlite Halbertsma, Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte, Werner, Worms, 1992

837 Die komplexen Ausprägungen der Kunstgeographie in den zwanziger und dreissiger Jahren werden unterschiedlich gedeutet. Christian Saehrendt hat sie kritisch mit Bezug auf die deutsche Nation und den deutschen Expressionismus als Staatskunst ins Spiel gebracht (SAEHRENDT 2005, S. 7 ff.)

Selbstverständnis einer „rheinischen Moderne“ bereitete, was mit dem Begriff der „rheinischen Komponente“ verdeutlicht werden könnte.⁸³⁸

Vergleichbar folgte auch Heise in seiner 1916 bei Bertold Georg Graf Vitzthum von Eckstädt abgeschlossenen Doktorarbeit zur „Norddeutschen Malerei: Studien zur Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg“ dem Grundsatz, dass man der Bedeutung des einzelnen Künstlers und Werkes nur „[...] durch die Bestimmung der Stammeseigentümlichkeiten in den wichtigsten Provinzen der Umgegend und durch Aufdeckung der verschiedenen Möglichkeiten der Auseinandersetzung heimischer Kunstweise mit den herrschenden Grundanschauungen der Zeit“ gerecht werden könne.⁸³⁹ Nach seiner Auffassung war der von ihm geleistete mikrohistorische Überblick der norddeutschen Malerei die Voraussetzung einer Geschichte der deutschen Kunst⁸⁴⁰. Mit der in Hamburg für die *FDK* veranstalteten Tagung und Präsentation eines norddeutschen Expressionismus⁸⁴¹ verfolgte Heise schon sehr früh eine Spur, die in seinem Lübecker Ausstellungsprogramm der ersten Hälfte der zwanziger Jahre eine wichtige Rolle spielen sollte.⁸⁴²

Walter Cohen sollte durch die Herausgabe der neun Bände umfassenden Reihe „Kunstbücher deutscher Landschaften“, die zwischen 1922 und 1926 bei Friedrich Cohen, dem Verlag seines Bruders Fritz Cohen, erschienen, seinen kunstgeographischen Ansatz profilieren, für welchen jeweils er selbst Band 4: „Hundert Jahre Geschichte rheinischer Malerei“ (1924) und C. G. Heise Band 9: „Lübecker Plastik“ (1926) verfasste.⁸⁴³

Bei Heise prägte diese Tendenz zur kunstgeographischen Betrachtung, erweitert durch sein kunsttheoretisches und kunstpolitisches Denken und Wirken, auch seinen Zugang zur und Vermittlung der modernen Kunst. Bereits 1917 in seinen als Reaktion auf die erstmals erschienene Zeitschrift „Das Kunstblatt“ von Paul Westheim⁸⁴⁴ verfassten

838 Joachim Heusinger von Waldegg hat diesen 1920 vom rheinischen Publizisten Hermann von Wedderkopp geprägten Begriff aufgenommen, indem er u. a. bei Nauen und F. M. Jansen „das Bekenntnis zur rheinischen Landschaft als Ursprung einer bodenständigen Moderne“ identifiziert und das „Bewußtsein der Kontinuität einer ‚rheinischen Komponente‘ in der Moderne“ am Beispiel des Selbstverständnisses rheinischer Künstlergruppen, exemplifiziert durch die Haltung des Künstlers F. W. Seiwert, nahelegt (HEUSINGER V. WALDEGG 1979, S. 29); diesem Ansatz folgt auch Annedore Scherf in ihrer rezenten Monographie über F. W. Seiwert (Annedore Scherf, Franz Wilhelm Seiwert und die rheinische Tradition, Seiwerts Bildsprache zwischen Tradition und Moderne, Books on Demand, Norderstedt, 2013)

839 Carl Georg Heise, *Norddeutsche Malerei: Studien zur Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg*, Diss. Kiel (1916), Kurt Wolff Verlag, Leipzig, 1918, Einleitung, VI

840 Ebd., VII f.

841 Leider ist, wie bereits in Anm. 613 erwähnt, ein hierüber informierendes, in den Korrespondenzen erwähntes Rundschreiben in den Akten der *FDK* nicht erhalten; zur hieraus erfolgten Erweiterung der Sammlung der *FDK*, s. Kap. 3.1.2.2.3

842 S. Kap. 3.2.2.1.1

843 S. hierzu: Roland Jaeger, «Volkstümliche Wissenschaft: ‚Kunstbücher deutscher Landschaft‘ im Verlag Friedrich Cohen, Bonn», in: *Aus dem Antiquariat*, H. 5, 2009, S. 320-323

844 Paul Westheim (Hg.), *Das Kunstblatt*, Jg. 1, H. 1, Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar, (Januar) 1917

„Glossen zur Propaganda ‚werdender Kunst‘“ deutet sich dies an, denn wider eine sich als „Gegen- und Durcheinander von Kräften“⁸⁴⁵ gerierende Propaganda für die moderne Kunst ruft Heise hier den Kunsthistoriker auf den Plan: „Das lebendige Empfinden für historische Werte, das hineinführt in das Geheimnis periodisch wiederkehrender Urtriebe künstlerischer Gestaltung“ sei Heise zufolge ein „Grundpfeiler für ein gediegenes Urteil über die Kunst unserer Tage“ und die so bedeutungsvolle Herstellung der Beziehungen zwischen alter und neuer Kunst sowie auch die Wiederbelebung alter Kunst sei Aufgabe „erfahrene[r] Forscher“, „die ihr Stoffgebiet, bis in die feinsten Verästelungen aller Erscheinungsformen beherrschen und in denen zugleich ein lebendiger Sinn lebt für das entscheidende künstlerische Geschehen der Gegenwart“.⁸⁴⁶

Entsprechend äußerte sich Cohen 1920 über das „leidenschaftlichere Einfühlen und Neuerleben“ alter Kunst, welches sich in optischer, geistes- und entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht durch die Gegenüberstellung mit moderner Kunst ergeben könnte; dies veranschaulichte er z. B. daran, dass vom „blühend heiteren Kolorit der Alt-Kölner [...] ein gerader Weg zu dem von Macke und dem von Seehaus [führt]“. Dem von Cohen ausgesprochenen Wunsch „‚Museumskunst‘ uns lebendig zu machen“⁸⁴⁷ und dem Potential der Kunstgeographie sollte Heise in den zwanziger Jahren in komplexen Ausstellungskonzeptionen, die er als Direktor des Sankt-Annen-Museums und Leiter der *Overbeck-Gesellschaft* in Personalunion durchführte, gerecht werden.⁸⁴⁸

Somit sei angedeutet, wie die von Cohen und Heise vertretene Betrachtung der neuen deutschen Kunst als bodenständige Entwicklung eine geistige und politische Dimension in der Moderne entfaltete.

Davon, wie sehr die Frage nach der Betrachtung der modernen Kunst als eine explizit deutsche oder als eine europäische Bewegung zu einem begleitenden Thema nicht nur der musealen Sammlungskonzepte der Zeit der Weimarer Republik wurde, zeugt auch ein 1920 unter Krefelder Kunstfreunden geführtes Ping-Pong.⁸⁴⁹ Anfang 1920 scherten einige Mitglieder aus dem *Museumsverein* des Kaiser-Wilhelm-Museums aus, um den Verein *Neue Kunst* zu gründen⁸⁵⁰, mit dem Ziel, entgegen der rückständigen Haltung des

845 HEISE 1917, S. 274

846 Ebd., S. 276

847 COHEN 1919/20, S. 205

848 S. hierzu Kap. 3.2.2.1

849 Hier der Darstellung von Christiane Lange (Christiane Lange, Ludwig Mies van der Rohe. Architektur für die Seidenindustrie, Nicolai, Berlin, 2011, S. 20-21) folgend, die den Aspekt des „Wettkampfs“ unter Krefelder Kunstfreunden herausgearbeitet hat, in Erweiterung der vermutl. ersten Forschung zur Geschichte von Ausstellungen moderner Kunst in Krefeld durch Paul Wember. (Paul Wember, «Das Kaiser Wilhelm Museum Krefeld», in: Krefelder Studien, Bd. 1, hrsg. vom Oberstadtdirektor, Stadtarchiv Krefeld, Krefeld, 1973, S. 267-325, hier: S. 280-281)

850 Der Verein *Neue Kunst* setzte sich aus Mitgliedern des *Museumsvereins* und der *Krefelder Gesellschaft* zusammen, darunter der Psychiater Wilhelm Wahn, die Seidenfabrikanten Hermann Lange und Walter von Scheven, Otto Crous u. a. und löste sich im Zuge der angestrebten Neubesetzung des

Museumsdirektors Friedrich Deneken moderne Kunst in Krefeld zu zeigen. Einigen im *Museumsverein* verbliebenen Freunden zeitgenössischer Kunst gelang es, Ludwig Thormaehlen, Konservator der Nationalgalerie, in „geheim[r] Mission“⁸⁵¹ mit der Ausrichtung einer Ausstellung zu beauftragen, noch bevor der Verein *Neue Kunst* zum Zuge kam. In dieser „I. Ausstellung neuzeitlicher deutscher Kunst“, die von Mai bis Juni im Kaiser-Wilhelm-Museum stattfand, wurden erstmals Werke deutscher Expressionisten, darunter Heinrich Campendonk, Erich Heckel, E. L. Kirchner, Otto Müller, Oskar Kokoschka, August Macke, Franz Marc, Emil Nolde, Christian Rohlf, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Heinrich Nauen u. a. öffentlich in Krefeld präsentiert. Diese wohl als „bahnbrechend“ wahrgenommene Ausstellung⁸⁵² erregte auch über Krefeld hinaus Aufsehen. So empfahl ein Kritiker, enttäuscht von der auf der „Grosse Kunstaussstellung Düsseldorf 1920“ zur Schau gestellten „Flut von Mitläufertum“, demjenigen, der eine „würdige Repräsentation der deutschen Kunst sucht, nach Krefeld zu fahren“.⁸⁵³ Der Verein *Neue Kunst* konterte daraufhin im Oktober mit einer „Ausstellung neuzeitlicher Kunst“, ebenfalls im Kaiser-Wilhelm-Museum, die, wie wohl der Titel schon ankündigte, nicht haltmachte vor nationalen Grenzen; denn hier kamen nun neben Werken deutscher Expressionisten und späten Skulpturen von Wilhelm Lehmbruck auch Werke von Pablo Picasso („kubistische Spielereien“⁸⁵⁴), Georges Braque, Maurice Vlaminck, Raoul Dufy, André Derain und Marie Laurencin, zusammengestellt aus Düsseldorfer und Krefelder Privatsammlungen, zur Ausstellung. Wie sehr im 1. Weltkrieg Stellung zur Kunst nun auch Stellung zur Zeit, zur Politik und zum Leben überhaupt bedeuten konnte, lässt sich auf unterschiedlichste Weise an den Aufrufen und Strategien der „modernen“ Kunstvereine zur Teilhabe an der modernen Kunst ablesen.

3.1.3.3 Stellung zur Kunst = Stellung zur Zeit = eine Gesinnungsfrage

Noch mitten im Krieg sandte die im Juli 1916 gegründete *Kestner-Gesellschaft* ihre 1. Flugschrift unter dem Titel „Die Kunst unserer Zeit“ „weit hinaus“:

„Diese Schrift soll ein bescheidener Beitrag sein zum Verständnis der großen geistesgeschichtlichen Umwälzung, in der wir leben, [...] [und soll] aufrufen zur Mitarbeit am Aufbau jener neuen geistigen Kultur, die allen ernsten und vorwärtsstrebenden Menschen als glückliches Ziel vorschwebt.“⁸⁵⁵

Direktorenpostens durch Max Creutz 1922 auf. (LANGE, C. 2011, S. 18, 21)

851 LANGE, C. 2011, S. 20

852 O. A., «[Ungezeichneter Leserbrief]», in: Niederrheinische Volkszeitung, Nr. 553, 08.10.1920, repr. in: Heribert Houben (Hg.), Quellen zur Geschichte der Stadt Krefeld in der Zeit der Weimarer Republik 1918-1933, Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Krefeld und des Niederrheins, Neue Folge, Bd. 7, Verein für Heimatkunde und Stadtarchiv Krefeld, Krefeld, 2012, Nr. 21

853 O.A., «Vom Tage», in: Das Neue Rheinland, Jg. 1, H. 12, Brüggen, (Mai) 1920, S. 369-371, hier: S. 371

854 O.A. 2012 (1920)

855 [Aus dem Vorwort des Vorstandes der *Kestner-Gesellschaft*], in: Kestner-Gesellschaft (Hg.),

In diesem Sinne leitete auch die *VFNK* ihre im Frühjahr 1917 verfasste Werbeschrift in römischen Initialen mit folgendem Worten ein:

„Von Kunst heute reden heisst von dem Geiste reden. Denn der Geist ist das einzige, was uns an Glaube blieb in diesen Zusammenbrüchen“,

um aus dieser Maxime zu folgern:

„Kunst, die uns heute angeht, kann nur aus dem Geiste kommen.“⁸⁵⁶

Mit noch größerer Dringlichkeit appellierte G. F. Hartlaub ein Jahr später in einem Schreiben an seinen Vorgesetzten Fritz Wichert, welchem er die Satzung seiner eben gegründeten *Sternwarte* beilegte:

„Gerade gegenwärtig tut es doppelt not, die geringen Kräfte, die noch im Inland für die Erledigung von reinen Kulturarbeiten frei sind, zu positiver und wirklich schöpferischer Arbeit zusammenzufassen. Gilt es doch den heimkehrenden Millionen die Stätte zu bereiten, die sie aufnehmen soll, wenn sie nach langjähriger Unterbrechung ihres geistigen Lebens, aufgefrischt und umgewandelt, vielleicht aber auch abgestumpft, auf jeden Fall jedoch voraussetzungsloser in die Heimat zurückkehren. Die Kunst gewinnt unter solchen Umständen eine ganz gewaltige, weit über das rein Kunstmässige hinausgreifende Mission. Was wir jetzt für sie tun, tun wir für die Durchsetzung einer allgemeinen Weltanschauungsrichtung, von der wir hoffen wollen, dass sie nach dem Krieg die herrschende werden wird. Der eigentliche Krieg wird ja erst nach dem Frieden beginnen! Für ihn die geistigen Schützengräben anzulegen ist unsere Aufgabe. Jedenfalls erblicke ich darin für meine Person die einzige Rechtfertigung dafür, dass ich nicht wirklich in den ‚richtigen‘ Schützengräben im Felde liege.“⁸⁵⁷

Die Mannheimer *Sternwarte* wurde bereits in Kap. 2.1.3.2.2 als „Denkfabrik“ erörtert, in welcher die Kunst nicht als Gegenstand, sondern mittels Ausbildung einer alle Künste umfassenden „Weltanschauung“ begrifflich gedeutet werden und somit auch in aktiver Weise vom Rezipienten aufgefasst werden sollte. Im lokalhistorischen Kontext ihrer elitären Abgrenzung zum Mannheimer *Freien Bund* werden die sich gegen Ende des ersten Weltkriegs verschärfenden „Richtungskämpfe unter den kulturellen Eliten“⁸⁵⁸ und aber auch die für die Weimarer Republik so typische Partikularisierung der Weltanschauungen greifbar.

Die Satzung der *Sternwarte* weist deutliche Ähnlichkeiten mit der Satzung der *FDK* auf.⁸⁵⁹ Die Gründungssitzung der *Sternwarte* fand am 13.03.1918, direkt nach der Beendigung von Hartlaubs Ausstellung „Neue religiöse Kunst“, statt. Karoline Hille hat auf diesen Zeitbezug hingewiesen und darauf, dass Hartlaub Kenntnis von und Kontakt

Flugschriften der Kestnergesellschaft I. Zur Kunst unserer Zeit. Gedanken anlässlich der Nolde-Ausstellung, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1918, o.S.

856 Werbeschrift bzw. Gründungsmanifest der *VFNK*, vierseitige Klappkarte, gedruckt, o.S., LMO-MW 68

857 Schreiben G. F. Hartlaub – Fritz Wichert, 17.04.1918, iSG, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 12 b

858 MOMMSEN 1996, S. 14

859 Vgl. Satzungen der *Sternwarte*, iSG, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 135 und Satzungen der *FDK*, Stadtarchiv Neuss, NL Johannes Geller, D.04.G.01, Nr. 02

zur *FDK* hatte, zumal er für die Ausstellung „Neue religiöse Kunst“ das Werk „Der barmherzige Samariter“ von Heinrich Nauen (1914) (Abb. 39) als Leihgabe aus der Sammlung des *FDK* gewinnen konnte und darüber hinaus Jan Thorn Prikkers Entwurfskartons der Glasfenster für die Dreiköniginkirche von Neuß, 1911/1912, (Abb. 40), in der Mannheimer Ausstellung zeigte.⁸⁶⁰

Die Gründung der *Sternwarte* steht ganz klar in enger Verbindung zur, ist geradezu gesellschaftlicher Ausdruck der „weltanschaulichen“ Vermittlung des Expressionismus durch Hartlaub. Sie steht damit trotz ihrer Vernetzung in Differenz zu der von der *FDK* vertretenen Kunstauffassung, die im Sinne Walter Cohens außerhalb der Malerei und ihrer Geschichte entwickelte Deutungen und „Richtungen“ vermied. Während bei Cohen vielleicht eine gewisse Neigung zur Landschaftsmalerei, ein Genre, welches in der rheinischen Moderne Konjunktur hatte⁸⁶¹, auszumachen ist, konnte innerhalb der Sammlung keinerlei Tendenz festgestellt werden, etwa den Expressionismus als „religiöse Kunst“ aufzufassen.

In einem Brief an Wichert, in welchem Hartlaub Wichert zum wiederholten Male für einen Vortrag im Kreis der *Sternwarte* zu gewinnen sucht, berichtete er letzterem anlässlich einer Reise nach Berlin von seiner Enttäuschung darüber, dass der Expressionismus zu einer Modeerscheinung zu verkommen drohe, um gleichzeitig dessen Bedeutung „als Symptom eines umfassenden künstlerischen und weltanschaulichen Umschwunges“ hervorzuheben, welcher er selbst mittels weltanschaulicher Betrachtung insbesondere durch sein Buch „Kunst und Religion“ gerecht geworden sei.⁸⁶² Wicherts Vermittlung der Kunst an breitesten Schichten orientierte sich jedoch Jens Howoldt zufolge unter Ablehnung der modernen Kunst, die sich einer einheitlichen Sinndeutung entzog, an einer „klassisch idealistischen Ästhetik“.⁸⁶³ Die Konzeption der *Akademie für Jedermann* in Mannheim war als wichtiger Teil des *Freien Bundes* vom Berliner Kunsthistoriker Max Déri 1914 erarbeitet worden. Die Erziehung des Volkes durch die Kunst wurde in einem nach Schwierigkeitsgrad abgestuften Vortragswesen, welches die „umstrittenen Kunstströmungen“ in „Elite-Vorträgen“ vermittelte, gefasst.⁸⁶⁴ Wie Déri nach dem Krieg bilanzierte, würde sich hinsichtlich der Vermittlung von Kunst „jener ‚kommunistische‘ Standpunkt als falsch erweisen, da er auf den Faktor der ‚zufällig angeborenen Begabung‘ keine Rücksicht nimmt“ und geißelte die Vorstellung einer

860 Schreiben Johannes Geller – G. F. Hartlaub, 23.09.1917 u. 06.01.1918 sowie Schreiben W. Cohen – G. F. Hartlaub, 01.02.1918 über die Mitglieder des *FDK*, zit. n.: HILLE 1994, S. 51 ff.; S. 333-334, Anm. 96-98

861 S. Anm. 838

862 Schreiben G. F. Hartlaub (Briefkopf Kunsthalle) – Fritz Wichert, 17.09.1918, iSG, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 91, 4-5

863 HOWOLDT 1982, S. 174

864 Ebd., S. 70-71

„Entfesselung der im Proletariat schlummernden künstlerischen Kräfte [...] [als] reines Phrasengerede“.⁸⁶⁵

Wicherts Bedenken gegenüber dem Expressionismus und Hartlaubs inhaltlichen und über den *Freien Bund* hinausgehenden Konzeption der *Sternwarte* speisten sich vermutlich zum Teil auch aus der Gefährdung der sozialdemokratischen Grundlage seiner Auffassung von Kunstvermittlung:

„Mehr als je scheint mir den neuen ‚Werten‘ gegenüber Vorsicht geboten zu sein. Die Ermattung, von der Sie schreiben, liegt, wie ich glaube, mehr in der Sache als in den Zeitumständen. Sehen Sie auf Rußland, wo eine ekstatische und reine Bewegung in Bolschewismus und Unform zu Grunde zu gehen droht.“⁸⁶⁶

Daraufhin Hartlaub:

„Habe ich mich missverständlich über mein Verhältnis zum Expressionismus ausgedrückt? Gerade, weil ich mit absoluter Gewissheit an den Grundgedanken der neuen Kunst glaube, beobachte ich mit Schmerzen, wie viele Leute sich [...] diesen Gedanken zu kompromittieren. Ich glaube nicht, dass die [...] Ermattung in der Sache liegt. Dazu ist diese Sache von viel zu [...] Notwendigkeit. So glaube ich auch an die Mission der russischen Volksseele, die Sie mit Recht ekstatisch und rein nennen. Der Bolschewismus kann nur gleichsam ihre Zeitlösung [?unleserlich, Anm. d. Verf.] töten, nicht sie selbst [...].“⁸⁶⁷

Abermals kommt hier zum Ausdruck, wie der politische und gesellschaftliche Umbruch und ab 1917 insbesondere die russische Revolution eine Folie für Konzeptionen der Vermittlung moderner Kunst in Deutschland um 1919 bildeten. Diesen Einfluss der Entwicklungen in Russland könnte man entsprechend allgemein als einen „unbestimmte[n] radikale[n] Gegenpol, der lebhaft Phantasien jeder Art auf sich zog“ und, der „ganz wesentlich [beitrug] zur Mobilisierung und Entfesselung jener geistigen und künstlerischen Potenzen [...], die das Deutschland der Weimarer Jahre trotz allem auszeichneten“ beschreiben.⁸⁶⁸

Rückblickend sollte Hartlaub allerdings Ende der zwanziger Jahre das Scheitern des *Freien Bundes* als auch der *Sternwarte* als Vermittlungsinstanzen feststellen. „Im Aufbrechen der politischen und sozialen Gegensätze am Ende der 20er Jahre konstatierte [Hartlaub] [...] den endgültigen Verlust einer moralischen ‚Massenbasis‘, wie sie der Freie Bund scheinbar verkörperte, und damit den Bedeutungsverlust eines Erziehungsprogramms zur und durch Kunst, das alle Klassengegensätze hätte überbrücken können“, fasst Jens Howoldt zusammen.⁸⁶⁹ Eberhard Grisebach identifizierte

865 Max Déry, «Kunst und Sozialismus», in: Das Ziel, Jahrbücher für geistige Politik, hrsg. von Kurt Hiller, Bd. 4, Kurt Wolff Verlag, München, 1920, S. 31 ff.

866 Schreiben Fritz Wichert – G. F. Hartlaub, 20.09.1918, iSG, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 91, 6,7

867 Schreiben G. F. Hartlaub – Fritz Wichert, 23.09.1918, iSG, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 91, 8a-8b

868 Gerd Koenen, Lew Kopelew, «Vorwort», in: Dies. (Hg.), Deutschland und die Russische Revolution 1917-1924, Wilhelm Fink Verlag, München, 1998, S. 9-14, hier: S. 10

869 HOWOLDT 1982, S. 174

1941 in seinem eingangs zitierten Vortrag über das Moderne in der Kunst als ein Hauptmotiv des Aufkommens des „modernen“ Kunstvereins (d. Verf.) die „Sehnsucht nach dem Kontakt mit der Gesellschaft [...], [die] trotz aller Absonderung und programmatischen Abgrenzung wach geblieben [war]“, um, weiterhin auch auf die Freunde und Förderer der Kunst bezogen, abschließend festzustellen:

„Der radikale Charakter dieser zweiten Etappe der modernen Kunst verhinderte aber den Einfluss auf breitere Schichten und das allgemeinere Verständnis für moderne Kunst.“⁸⁷⁰

Hartlaub führte 1930 nun rückblickend die *Sternwarte* in seinen Vortragsnotizen zu „Sinn und Unsinn der Neuen Sachlichkeit“ als Beispiel einer zeithistorisch bedingten „Lebenshaltung und Gesinnung (Zeitstimmung)“:

„eine Haltung, die nichts auf reale objektive Gegebenheiten gründet, sondern auf Illusionen [,] ungreifbaren Fiktionen, Träumen, Utopien, Versprechungen, nicht zugehörige Ideenkomplexe, vielleicht auch Lügen (vage Behauptungen).

Diese geistige Haltung [unterringelt] bestand in gewissen intellektuellen und künstlerischen Schichten [eingefügt] Kreisen [durchgestrichen] Deutsch[an]ds in den letzten Vorkriegs- und ersten Nachkriegsjahren. (rot unterstrichen) Parallel zum Expressionismus [unterringelt]

zuerst als Katastrophenvorahnung,

dann als seelische Kompensation der Kriegsschrecken

endlich als Stimmung der materiell Besiegten, der sich «geistig» an....

und als vage Weltrevolutions[unterringelt]hoffnung

(Wilson und "14 Punkte = Utopie"!)

cf. Sternwarte, Mannheim!)“⁸⁷¹

Diese Gedanken vermitteln einen vertieften Einblick in die Haltung Hartlaubs, welche er, wie bereits erörtert, auf der Tagung des VDK im Oktober 1930 zum Ausdruck gebracht hatte, dass nämlich die Kunst und insbesondere die moderne Kunst nunmehr ausschließlich durch den kommunalen, verbeamteten Kunstdiktator vermittelt werden müsse.⁸⁷²

Von der von Hartlaub 1918 durch die *Sternwarte* angestrebten Durchsetzung „einer allgemeinen Weltanschauungsrichtung“ bzw. von der „Mannheimer Bewegung“ anvisierten Einheitskultur konnte schon 1918 keine Rede sein. Vielmehr taten sich eine Vielzahl von „geistigen Schützengräben“ auf, was sich wiederum am Beispiel der VFNK darstellen lässt.

870 GRIEBACH 1941, S. 23

871 Dok. HARTLAUB 1931

872 Dok. HARTLAUB 1930; S. Kap. 2.1.3.2.1

Hier ist der Austritt des Schriftstellers und Kurators Kasimir Edschmid (1890-1966) aus der *VFNK* im September 1918 bezeichnend. Mit Edschmid war Walter Müller-Wulckow offenbar gut befreundet, wie man der Tonart des im Oldenburger Landesmuseum bewahrten Briefwechsels entnehmen kann. Im Rahmen seines Austritts kommt Edschmids Forderung einer politisch getragenen Vermittlung neuer Kunst zum Ausdruck, welche er in der Vereinigung nicht vertreten sah. Vermutlich ging es um die Durchsetzung bestimmter moderner Künstler, als Edschmid sich Wulckow gegenüber launig erregte:

„Wenn Sie die Weiber Ihrer Vereinigung für Neue Kunst nicht herum kriegen, statt ästhetischen [sic!] Professoren, oder vielmehr neben ihnen, Kurt Hiller lesen lassen, dann schmeißen Sie ihnen den Bettel doch vor die Füße.“⁸⁷³

So forderte der Schriftsteller und Publizist Kurt Hiller (1885-1972) in zahllosen Schriften und Aufrufen auch von der Kunst die Beteiligung an einer politisch wirkenden, geistigen Revolution, welche durch die Gesinnung des „Aktivismus“ die Erschaffung einer neuen friedlichen Welt ermöglichen könne.⁸⁷⁴ In einem Aufsatz im Frühjahr 1918 bezichtigte er die Haltung der „L'art pour l'art“-Generation⁸⁷⁵ als fragwürdig und veraltet und proklamierte die Stellung des modernen Künstlers wie folgt:

„Für den großen Künstler ist, daß er Künstler ist Nebensache, er dient dem Geist.“⁸⁷⁶

Ähnlich hieß ja die Maxime der *VFNK* die, wie bereits erwähnt, lautete:

„Von Kunst heute reden heisst von dem Geiste reden. Denn der Geist ist das einzige, was uns an Glaube blieb in diesen Zusammenbrüchen.“⁸⁷⁷

Allerdings argumentierte Hiller mit Hinblick auf die vollkommene Nebensächlichkeit formaler und gestalterischer Kriterien, denn „Kunst ist wenig, wenn sie nichts ist als Kunst.“⁸⁷⁸

In Abwesenheit ihres Mannes, der gerade mit dem Schreiben seines Buches „Aufbau Architektur!“ befasst war, welches Edschmid als Band 4 seiner Reihe „Tribüne der Kunst

873 Schreiben K. Edschmid – W. Müller-Wulckow, 25.08.1918, LMO-MW 148. Edschmid zielte hier konkret auf die Kunsthistorikerin Sascha Schwabacher, die als Vorstandsmitglied und Kunstkritikerin offenbar eine wichtige Rolle in der *VFNK* spielte, denn er fährt fort: „Wenn Sie die alte Ziege Sascha Schwabacher bei dieser Gelegenheit körperlich aufs Heftigste korrumpieren, können Sie meines heftigsten Beifalls sicher sein.“ Die Betrachtung der gesellschaftlichen Struktur sowie des hohen Frauenanteils der *VFNK* sprengt den Rahmen dieser Arbeit, zumal sie nur im Kontext einer Erforschung des Frankfurter Kulturlebens fruchtbar würde, wie sie etwa für den *Jena Kunstverein* und die *FDK* unternommen wurde.

874 S. hierzu: Kurt Hiller, Geist werde Herr. Kundgebungen eines Aktivisten vor, in und nach dem Kriege, Bd. 16/17, *Tribüne der Kunst und Zeit*, 2. Aufl., hrsg. von Kasimir Edschmid, Erich Reiß Verlag, 1920

875 „[...] Generationenlang lernten darauf die Knaben in der Sekunda und die höheren Töchter, ‚Tendenz‘ sei ‚unkünstlerisch‘. Und mit dem Dolche dieser Weisheit sticht nun das Pack rasierter Töchter, das heute Ästhetik macht den Geist (meint es) tot.“ (Kurt Hiller, «Für ‚Tendenz‘! (Frühjahr 1918)», in: HILLER 1920, S. 58-64, hier: S. 58)

876 Ebd., S. 63

877 Werbeschrift bzw. Gründungsmanifest der *VFNK*, Landesmuseum Oldenburg, LMO-MW 68

878 HILLER 1918, S. 64

und Zeit“ 1919 im Berliner Verlag Erich Reiss herausgeben sollte⁸⁷⁹, erhielt letzterer prompte Antwort von Frau Müller-Wulckow:

„Könnte er [Walter Müller-Wulckow] von Kurt Hillers Verständnis für die Neue Kunst überzeugt sein, dann hätte er ihn durchgesetzt. Aber K[urt] H[iller] ist Politiker durch und durch, Aktivist, er sagt selbst, dass er über Kunst nicht reden könne, er hat anscheinend überhaupt keine Beziehung zur Kunst – Ihre Freundschaft f. K[urt] H[iller] in Ehren aber die Ver[einigung] f. N. K. ist doch kein Aktivistenbund. Mein Mann hat Poelzig (zu dem er soeben gereist ist) durchgesetzt, nicht nur bei der Ver[einigung] sondern sozusagen bei Poelzig selbst, der nicht ran wollte. Aber da kann er die Verantwortung voll u. ganz übernehmen, persönl. u. sachlich.“⁸⁸⁰

Hierauf erklärte Edschmid „aus prinzipiellen Gründen [seinen] Austritt aus Ausschuß und Mitgliedschaft“ der *VFNK*:

„Denn wenn auch der Mitgliedsbeitrag nur die Kosten eines Krebses oder einer Stunde Segelfahrt oder eines Kalbskotelettes beträgt, so vermag ich es doch nicht als Ehre anzusehen, leitend in Ihrer Vereinigung mitzuwirken, die Kunst nur von ihrer formalen Seite und nicht den Gehalt schätzt. Wichtiger wie alle Ihre Simmel, Pölzig, Worrringer und andere Aestheten scheint es mir heute vor allem, jene Seite der Kunst durch ihren würdigsten Repräsentanten vertreten zu lassen, die das betont, was wir alle heute am nötigsten haben: nämlich die Gesinnung gegenüber unserer Zeit. Wenn Kurt Hiller keine Zusammenhänge zwischen Expressionismus und Politik konstruieren wollte, so tat er nur Recht. Aber das aktive Programm auszuschalten, das heute in jeder Kunst sozusagen primär ist, scheint mir ein Irrsinn und gegen die Zeit.“⁸⁸¹

Wilhelm Worrringer erkannte jedoch selbst das zukunftsweisende Potential des „Aktivismus“ in seinem Anfang Februar 1918 gehaltenen Vortrag „Randbemerkungen zur modernen Kunst“, den er im Rahmen der des Winterprogramms der *VFNK* in Frankfurt gehalten hatte⁸⁸², an:

„Die große Idee von heute ist die ‚Selbstbesinnung des Geistes‘, aber der Geist führt bei uns nicht mehr das ‚Winkelglück‘-Dasein wie zu der Zeit als Deutschland noch das passive ‚Volk der Denker‘ war; er ist zur Tatkraft erwacht, zum ‚Aktivismus‘.“⁸⁸³

Eine Einschätzung, an der Worrringer festhalten würde.⁸⁸⁴ Im Übrigen unterzeichnete er

879 Walter Müller-Wulckow, *Aufbau - Architektur!*, Bd. 4, Tribüne der Kunst und Zeit, hrsg. v. Kasimir Edschmid, Erich Reiß Verlag, Berlin, 1919 (3. Auflage)

880 Antwort durch Frau Müller-Wulckow (Entwurf) auf der Rückseite des Schreibens K. Edschmid – W. Müller-Wulckow, 25.08.1918, LMO-MW 148

881 Schreiben K. Edschmid – Frau Müller-Wulckow, 6.09.1918, LMO-MW 148

882 *VFNK*, Winterprogramm 1917-1918, Landesmuseum Oldenburg, LMO-MW 68

883 Eduard von Bendemann, «[Bemerkungen zur neuen Kunst]», in: *FZ*, Nr. 37, 06.02.1918. Von dem Vortrag „Randbemerkungen [bzw. Bemerkungen] zur neuen Kunst“, den Worrringer vermutl. am 9. Februar 1918 auch in der *Kestner-Gesellschaft* – hier unter dem Titel „Anmerkungen zur Kunst“ (SCHMIED 1966, S. 272; Rezension, Hannoverscher Kurier, 12.02.1918) – gehalten hat, wurde nach Kenntnis d. Verf. bisher kein Manuskript gefunden. Lediglich auf die Rezensionen der Vorträge wurde in der Literatur hingewiesen (Frankfurter Vortrag: BUSHART 1990, S. 49, Anm. 107; Hannoverscher Vortrag: Gwendolyn Webster, Kurt Merz Schwitters, University of Cardiff Press, Cardiff, 1997, S. 28). Der Vortrag ist nicht in der 1956 unter dem Titel „Fragen und Gegenfragen: Schriften zum Kunstproblem“ erschienenen Sammlung von zwischen 1919 und 1954 verfassten 14 Reden und Aufsätzen Wilhelm Worrringers enthalten. Keiner der Vorträge ist in Arne Zerbst (Hg.), Wilhelm Worrringer. *Schriften*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004, erwähnt, und die Nachfrage d. Verf. hat ergeben, dass auch in dem im Deutschen Kunstarchiv bewahrten NL von Wilhelm und Marta Worrringer kein entsprechendes Manuskript bewahrt ist. (Auskunft des DKA per E-Mail an d. Verf., 10.08.2015)

884 Diesbezüglich äußerte sich Worrringer auch in einem Brief an C. G. Heise einige Monate später: „Die

im Dezember 1918 das Programm des *Arbeitsrats für Kunst*.⁸⁸⁵ Das „aktive Programm“, welches, wie Edschmid bemerkte, „heute in jeder Kunst primär ist“⁸⁸⁶, kann durchaus dem Begriff „Gesinnung“ angenähert werden, wie ihn Worringer im Vorwort des Ausstellungskatalogs der *Berliner Neue Secession* im Mai-Juli 1918 ins Spiel gebracht hatte: als eine Qualität, die über der handwerklichen Qualität stünde und, die „Mitarbeit an dem Neuen [heißt]“, denn „nicht um das Ewig-Schöne kämpfen wir, sondern um das Ewig-Lebendige.“⁸⁸⁷ Diese Erkenntnis brachte Worringer in einer nun folgenden Zeit des „individuellen Umbruchs“⁸⁸⁸ dazu, seine Legitimation als Kunsthistoriker infrage zu stellen. Denn in der Auseinandersetzung mit der neuen Kunst gäbe es „keine andere [Legitimation], als die eines wachen, ja unter den heutigen Zeitverhältnissen überwachen und aufs höchste empfindlich gewordenen Kulturbewußtseins.“⁸⁸⁹ Aber vor allem den Expressionismus selbst, der „an der Selbstzerstörung der ‚Kunst‘ im alten Sinne arbeite (seine Emancipation vom Qualitätsbegriff zeigt das doch)“⁸⁹⁰, stellte Worringer als möglicherweise „letzte Untergangsgebärde der Kunst, als letzte große Zuckung vor ihrer Selbstabdankung“ infrage⁸⁹¹. Die neue Kunst, sie stünde zwar auf der „Tagesordnung“ eines „geheimen Konzils der Geister“, das „heute nirgendwo intensiver als in Deutschland tagt“.⁸⁹² Zu diesem hätten die Künstler jedoch nur als „Sendlinge unseres neuen Geistes den Weg gefunden“.⁸⁹³ Auch wenn „irgendein Arbeitsrat der Kunst“ solche „Anmaßlichkeit“ in sein Programm übernehmen sollte⁸⁹⁴, an erster Stelle der

Aktivisten haben eine ganz richtige Witterung für das Kommende. Diese jungen Leute in ihrer reinen Geistigkeit lehnen schon ganz höflich und selbstverständlich die Kunst ab, sind schon ausgesprochene Bilderstürmer [...]. (Schreiben Wilhelm Worringer – C. G. Heise, 19.08.1918, repr. in: Jenns E. Howoldt, «Krise des Expressionismus – Anmerkungen zu vier Briefen Wilhelm Worringers an Carl Georg Heise», in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Jg. 7, Prestel, München, 1988, S. 166-169, hier: S. 168)

885 Bruno Taut, Ein Architektur-Programm, 1. Flugschrift des Arbeitsrats für Kunst in Berlin, Weihnachten 1918, repr.: STENEGER 1987, S. 27-32, hier: S. 30

886 Schreiben K. Edschmid – Frau Müller-Wulckow, 06.09.1918, LMO-MW 148

887 Wilhelm Worringer, «[Zum Geleit]», in: *Freie Secession Berlin* (Hg.), Ausstellung Freie Secession, Mai bis Juli 1918, Ausst.-Kat., Berlin, 1918, S. 9-12, wiederabgedruckt in: Wilhelm Worringer, «Qualität und Gesinnung», in: *Genius*, Jg. 1, B. 1, 1919, S. 3

888 Anhand von 4 Briefen Wilhelm Worringers an C. G. Heise zwischen Juli 1918 und Juli 1919 hat Jens Howoldt Worringers „individuelle Umbruchszeit“ verdeutlicht, welche in der Veröffentlichung zweier Texte von Worringer in der von C. G. Heise herausgegebenen Zeitschrift *Genius* münden. „Qualität und Gesinnung“, Worringers Vorwort zum Katalog der Ausstellung der Neuen Sezession im Mai-Juli 1918, welche Heise als Eröffnungstext des 1. Bandes von *Genius* 1919 übernahm, und der Vortrag „Kritische Gedanken zur neuen Kunst“, gehalten im Kölnischen Kunstverein, März 1919, wiedergegeben in Band 2 von *Genius*, bilden auf der Ebene der theoretischen Äußerung über die Krise der modernen Kunst eine Spange, welche in Analogie zu Worringers brieflich vermittelten persönlichen Krise gedeutet werden kann. (HOWOLDT 1988)

889 Worringer 1919, S. 221. Dementsprechend hatte Worringer in einem Brief an Heise erläutert, dass er es „Selbsttäuschung und unbewusste Heuchelei [halte], wenn wir dieser neuen Kunst (oder sagen wir besser weniger missverständlich: dieser neuen menschlichen Geistesäußerung) noch Vorstellungen und Begriffe und Maasstäbe [sic!] entgegenbringen, die von dem alten Begriff der Kunst abgezogen sind.“ (Schreiben Wilhelm Worringer – C. G. Heise, 19.08.1918, repr. in: HOWOLDT 1988, S. 166-169, hier: 1967)

890 Schreiben Worringer – C. G. Heise, 19.08.1918, ebd., S. 168

891 Worringer 1919, S. 235

892 Ebd., S. 221

893 Ebd., S. 235

894 Ebd., S. 236

Tagesordnung des geistigen Konzils stünde „die Zukunft unserer Menschlichkeit“ und „ob die Kunst dabei am Leben bleibt, das ist von zweiter Wichtigkeit“.⁸⁹⁵

Somit stand für Worringer 1919 der „Lebenswert“ der neuen Kunst, dessen „kritische Abwägung“ Worringer in der Rede der *VFNK* Anfang 1918 in Frankfurt – „Heute, wo das Leben der neuen Kunst nicht mehr in Frage steht, wo sie sogar die große Zerreißprobe des Krieges bestanden hat“ – in Form einer kunsthistorischen Bestandsaufnahme der neuen Kunst und u. a. einer längst überfälligen formal-ästhetischen Dechiffrierung der „Geheimsprache“ des Kubismus unternommen hatte⁸⁹⁶, erheblich infrage.

Bedeutend im Rahmen dieser Arbeit ist, dass Worringer seine „Anmerkungen“, „Bemerkungen“ und „Kritischen Gedanken“ vorerst im Rahmen von Vorträgen im geschützten Kreis „moderner“ bzw. der modernen Kunst sich öffnenden Kunstvereinigungen wie der *VFNK*, der *Kestner-Gesellschaft* und dem *Kölnischen Kunstverein* äußerte und erprobte. Dazu gehörte auch sein am 6. Mai 1919 vom *Immermannbund* im Ibach-Saal in Düsseldorf veranstalteter Vortrag „Zur Neuen Kunst“ (Abb. 41)⁸⁹⁷, der am 16. Dezember 1919 im Auftrag des *Barmer Kunstvereins* in der Aula des Gymnasiums zum Thema „Moderne Kunstprobleme“ gehaltene Vortrag⁸⁹⁸ sowie der auf der Mitgliederversammlung der *FDK* am 11.07.1920 in Neuss gehaltene Vortrag „Kunsthistorische Parallelen zwischen Impressionismus und Expressionismus der Antike und der Moderne“^{899 900}.

Hierauf könnte er sich bezogen haben, als er Heise in Absage einer Bildbeschreibung des Müller'schen Bildes⁹⁰¹ im August 1918 schrieb, dass „nur im ganz intimen Kreis [...]

895 Ebd.

896 V. BENDEMANN 1918

897 Immermannbund, «Rückblick Veranstaltungen 1918/19-1922/23», in: Immermannbund, Programme für die ordentlichen Veranstaltungen im Ibach-Saal 1922/1923, Theatermuseum Düsseldorf/Dumont-Lindemann-Archiv, Düsseldorf, Dek Imm, Signatur 94/260, S. 19-25

898 Kunstverein in Barmen, Jb. 54, 1919, S. 4

899 FDK, Jb. 5, 1920, o. S.

900 Über von Bendemanns Wiedergabe des Frankfurter Vortrags in der FZ, die Veröffentlichung des Kölner Vortrags im *Genius* und die eventuell mit dem im Februar 1918 gehaltenen Vortrag zusammenhängende Publikation der *Kestner-Gesellschaft* (Wilhelm Worringer, «Bemerkungen zum Kubismus», in: Paul Erich Küppers (Hg.), *Das Kestnerbuch*, Hannover, 1919, S. 145-152) ist keine Veröffentlichung von Worringers zwischen 1918 und 1920 in westdeutschen Kunstvereinigungen gehaltenen Vorträgen zur modernen Kunst bekannt. Sie sind weder in ZERBST 2004 noch innerhalb des Worringer-Bestands des DKA überliefert. (Vgl. Anm. 883)

901 Hier handelte es sich um eine Gemälde von Conrad Felixmüller, „Freunde im Atelier“, 1915, welches ursprünglich durch Stiftung von August von der Heydt im Elberfelder Museum bewahrt war und im Krieg verschollen ist. (HOWOLDT 1988, Abb. S. 165 & Anm. 42, S. 173) Interessant ist, dass Heise, nachdem Worringer eine Auseinandersetzung mit dem Bild mit den Mitteln der kunsthistorischen Bildanalyse abgelehnt hatte, Edwin Redslob damit betraute, eine Bildbeschreibung von Heinrich Nauens Werk „Der barmherzige Samariter“, 1914 aus der Sammlung der *FDK*, zu verfassen (Edwin Redslob, «Heinrich Nauens Barmherziger Samariter», in: *Genius*, Jg. 1, B. 2, 1919, S. 54-55). Dieses Werk scheint auch aufgrund seiner Neuinterpretation eines klassisch-religiösen Motivs um 1918 als wichtiges Zeugnis des Vorkriegs-Expressionismus und somit Fundament des Nachkriegs-Expressionismus wahrgenommen worden zu sein. (Abb. 39)

solche Ansichten äußerungsreif [seien]“⁹⁰² und als er sich im Juli 1919 gegen den Abdruck des Kölner Vortrags im *Genius* wendet, indem er Heise seine „große Abneigung, mit dem Intim-Gedachten an eine große Öffentlichkeit zu treten“⁹⁰³ erklärte.

Worringer hatte in seinen Vorträgen eindeutig auf die Bedeutung des „Aktivismus“ hingewiesen, gleichzeitig jedoch diejenigen Leute gewarnt, „die in ihrer Revolutionspsychose die Kunst revolutionieren wollen“, denn „die Kunst hat ihre Revolution nicht nur schon längst hinter sich, sondern sie liquidiert schon längst ihre Revolutionserfahrungen.“⁹⁰⁴ Auch das Vorgehen des *Arbeitsrats für Kunst*, der die Kunst als „obersten Punkt auf die Tagesordnungen des geistigen Konzils“ setzte, hielt er, obwohl er dessen Programm im Dezember 1918 unterzeichnet hatte, offenbar nun für eine „Anmaßlichkeit“.⁹⁰⁵

Walter Müller-Wulckow selbst bewegte sich an dieser problematischen Grenze, indem er als Vorsitzender der *VFNK* zwischen unpolitischen und politischen Haltungen innerhalb des Vereins⁹⁰⁶ vermitteln musste und als Kunsthistoriker und kulturpolitischer Akteur am Aufbau einer in der modernen Kunst begründeten, neuen Kultur mitwirkte. So konstruierte er in seinem Aufsatz über die Entwicklungsgeschichte der Architektur die expressionistische Architektur, insbesondere jene von Bruno Taut und Hans Poelzig, als Endpunkt und Zukunft des Weltenbaus⁹⁰⁷ und nahm aktiv in politischen Räten am Aufbau einer neuen republikanischen Kultur teil.

Im Dezember 1918 folgte er einer Einladung Edschmids zur Teilnahme an der wohl 1. offiziellen Sitzung des *Hessischen Arbeitsrats für Kunst*.⁹⁰⁸ Diesen sollte Kasimir Edschmid offiziell im Februar 1919 in Darmstadt mitgründen⁹⁰⁹ und damit mit Verspätung eine regionale Instanz des im Dezember 1918 in Berlin gegründeten *Arbeitsrats für Kunst* einrichten. Edschmid gehörte zu den Freunden oder Mitgliedern des Berliner *Arbeitsrats* und hatte sich in dem unter Leitung von Kurt Hiller am 10.

902 Schreiben Wilhelm Worringer – C. G. Heise, 19.08.1918, repr. in: HOWOLDT 1988, S. 169

903 Schreiben Wilhelm Worringer – C. G. Heise, 02.07.1919, repr. in: ebd., S. 170

904 WORRINGER (KÖLN) 1919, S. 230

905 Ebd., S. 236

906 Im Rahmen einer tiefergehenden Erforschung der *VFNK* könnte die Gegenüberstellung der Positionen von Sascha Schwabacher und Eduard von Bendemann, der sich 1919 in einer Artikelserie über „Die Zukunft der bildenden Kunst“ in der *FZ* mit der Beziehung zwischen Kunst und Revolution auseinandersetzte, diese Differenzen sichtbar machen. (Eduard von Bendemann, «Die Zukunft der bildenden Kunst. II.», in: *FZ*, 28.01.1919)

907 Walter Müller-Wulckow, «Zukünftige Architektur», in: *Das Hohe Ufer*. Jg. 1, H. 3, März 1919, S. 65-68, hier: S. 68

908 Schreiben W. Müller-Wulckow – K. Edschmid, 9.12.1918, LMO-MW 148

909 Zur Geschichte des *Hessischen Arbeitsrats für Kunst*, s. o.A., «Hessischer Arbeitsrat für Kunst», in: *Hessenland*, Jg. 33, H. 3/4, Februar 1919, S. 38. Bei dem im Wulckow-Nachlass fehlenden Programm des *Arbeitsrats* handelt es sich vermutlich um die an Walter Müller-Wulckow adressierten Dokumente des *Hessischen Arbeitsrats für Kunst* (Pamphlete, Satzung, Programm, Einladung zur Mitgliedschaft), welche heute im der Sammlung der Wilhelm Arntz papers des Getty Research Institute, Special Collections, Los Angeles, bewahrt sind.

November im Reichstag konstituierten *Politischen Rat geistiger Arbeiter*, Berlin, engagiert. Müller-Wulckow ist nicht als Mitglied des Berliner Rats verzeichnet, versuchte aber durch den im November 1918 gegründeten Frankfurter *Rat für künstlerische Angelegenheiten* (RFKA Frankfurt, d. Verf.)⁹¹⁰ als „Obmann des Ausschusses für bildende Kunst“ Einfluss auf die zukünftige Kulturpolitik zu nehmen. Einer sehr frühen, an den Frankfurter Oberbürgermeister Georg Voigt gerichteten und dem Direktor des Städelschen Kunstinstituts Georg Swarzenski zur Kenntnis geleiteten „Denkschrift“ zufolge ging es dem Frankfurter Rat in erster Linie allgemein um die Stellung der Kunst sowie des Künstlers im Staat.⁹¹¹ Die von Müller-Wulckow verfasste „Denkschrift“ distanzierte sich von einer „anarchisch gewaltsamen Durchsetzung neuer Überzeugungen“⁹¹² und knüpfte inhaltlich an das Reformdenken der Vorkriegszeit an.⁹¹³ In ihren Bestrebungen der „Geschmacksbildung“ und Einheit der Künste weist sie eine deutliche Verwandtschaft zu den Ideen des *DWB* auf. Die Frage, inwieweit Müller-Wulckow, ab 1920 als „Obmann der Abteilung Architektur“ des Frankfurter Rats, hier auch die vom *Arbeitsrat für Kunst* vertretene Maxime des Zusammenschlusses der Künste „unter den Flügeln einer großen Baukunst“, die in der Nähe zu seiner Schrift „Aufbau Architektur!“ stand, einbrachte, ließe sich nur durch eine vertiefte Recherche erörtern.

3.1.3.4 Der „moderne“ Kunstverein zwischen Kunstrat, Künstlergruppe und „bürgerlichem“ Kunstverein

Der von Hartlaub eindeutig aus der modernen, expressionistischen Kunst heraus projektierten „weit über das rein kunstmässige hinausgreifende Mission“⁹¹⁴ der Kunst stellte sich kurz nach Beendigung des Krieges in radikaler, jedoch sehr heterogener Form der *Arbeitsrat für Kunst*, zu dessen „Freunden“ G. F. Hartlaub ebenso wie C. G. Heise und auch Alfred Fischer, Vorstandsmitglied der *FDK*, zählten.⁹¹⁵ Vom kunstsoziologischen Standpunkt aus könnte der *Arbeitsrat* als exemplarischer Schnittstelle der „Schaffenden und Genießenden“, der reproduzierenden und

910 S. hierzu: „Neue Blätter für Kunst und Literatur“, gleichzeitig (ab Jg. 1, H. Nr. 8) „Mitteilungen des Rates für künstlerische Angelegenheiten“, Jg. 1, 1918/1919 bis Jg. 5, 1922/23, Englert & Schlosser, Frankfurt am Main; Archivbestände zum RFKA Frankfurt: ISG Frankfurt, Magistratsakten, S. 1.548, 1918-1921 & Sammlung Ortsgeschichte, S3/P 33.296, 1920-1930

911 RFKA Frankfurt, «Denkschrift über die zukünftige Gestaltung der bildenden Künste in Frankfurt a. Main», 26.11.1918, Städel-Archiv, Frankfurt, Sig. 71, 125-127, masch. geschr. (mit freundlichem Hinweis und Übermittlung durch Dr. Iris Schmeisser, Leiterin Provenienzforschung, Städel Museum)

912 Ebd., 125

913 Hier sei auch darauf hingewiesen, dass, wie der Historiker Hans-Joachim Bieber herausgearbeitet hat, hinter der Bezeichnung „Rat“ nicht unbedingt eine revolutionäre Gesinnung stehen musste, sondern, dass sich die bürgerlichen Schichten mittels dieser „semantische Verschiebung“ in Anpassung an die neuen politischen Verhältnisse ihren Platz in der zukünftigen Gesellschaft schaffen wollten. (BIEBER 1992, S.125)

914 Schreiben G. F. Hartlaub – Fritz Wichert, 17.04.1918, iSG, NL Fritz Wichert, 22/1980, Nr. 12b

915 STENEGER 1987, S. 4-9. Vgl. Anm. 185

produzierenden Kräfte des „zweiten Aufbruchs der Moderne“ bezeichnet werden. Allerdings ging es hier nicht um die Vermittlung und Deutung moderner Kunst, sondern um die Schaffung neuer Ausbildungsstrukturen und Betätigungsfelder für und mit den Mitteln moderner Kunst. Eines der hieraus hervorgegangenen Konzepte war der von Bruno Taut verfasste „Aufruf zum farbigen Bauen“⁹¹⁶.

Als Unterzeichner dieses Manifests setzte der Architekt Hans Scharoun wohl als einer der ersten die Idee des „Bunten Bauens“ in der Siedlung Kamswyken im Ostpreußischen Insterburg 1920/1921 um, den er als städtischen Auftrag, unterstützt durch den Insterburger Bürgermeister Hans Otto Rosencrantz, der ebenfalls Unterzeichner des Aufrufs war, erhalten hatte.⁹¹⁷ Parallel zu seiner Tätigkeit als Architekt hatte Scharoun sich bereits 1916 gemeinsam mit dem befreundeten Regierungsrat und Kunstsammler Richard Gröning⁹¹⁸ für die Vermittlung moderner Kunst in Ostpreußen eingesetzt⁹¹⁹, in welcher u. a. Werke der Brücke-Künstler gezeigt wurden. 1919 gründete Scharoun gemeinsam mit Gröning und unter dem Vorsitz des Insterburger Sanitätsrats Dr. Rosenkranz den *Insterburger Kunstverein*⁹²⁰. Innerhalb des Programms des *Kunstvereins* treten zwei Richtungen aus den bruchstückhaft erhaltenen und widersprüchlichen Hinweisen hervor. Zum einen kam in den teilweise als Wander-Ausstellungen organisierten Präsentationen von Handzeichnungen Adolph Menzels, Aquarellen von Blechen sowie von Leihgaben der Staatlichen Museen Berlin und des *Berliner Bund für Kunstschulen* eine von Gröning mit Wilhelm Waetzoldt gestaltete Ausrichtung zum Tragen, welche den offiziellen Austausch des entlegenen, politisch isolierten Ostpreußens mit der republikanischen Kunstpolitik gewährleisten konnte⁹²¹; hier sei auf nicht näher bezeichnete oder datierte Vorträge von Reichskunstwart Edwin Redslob und vom Direktor der Staatlichen Museen Berlin Alfred Kummel verwiesen. Daneben ist ein vermutlich von Scharoun angeregtes Vortragsprogramm mit Protagonisten der modernen Architektur aus dem Umkreis des *Arbeitsrats für Kunst*, der *Gläsernen Kette* bzw. des

916 Bruno Taut, «Aufruf zum farbigen Bauen!», u. a. in: *Die Bauwelt*, Zeitschrift für das gesamte Bauwesen, Jg. 10, H. 38, 18.09.1919

917 S. hierzu: Dimitri Suchin, «Wie kam Ostpreußen zum Neuen Bauen?», Vortrag im Rahmen des Architekturkolloquiums insterJAHR-2010, Insterburg, 2010

918 S. hierzu: Richard Gröning, «Als Kunstsammler in Ostpreußen», in: *Das Kunstblatt*, H. 11, Jg. 12, (November) 1928, S. 342-345

919 1916 organisierten sie die „1. Erste Ostpreußische Kunstausstellung“ in Gumbinnen, in welcher „alt-japanische und moderne deutsche Kunst“ (Paul Schmolling, «Der „Insterburger Kunstverein e. V.“ beeinflusste das Kulturleben unserer Stadt», in: *Insterburger. Mitteilungsblatt der heimattreuen Insterburger aus Stadt und Land*, Jg. 10, H. 3/4/5, (Juni) 1958, S. 66-68), u. a. mit Werken der *Brücke-Künstler* (Johann Friedrich Geist, Klaus Kürvers, Dieter Rausch (Hg.), Hans Scharoun. *Chronik zu Leben und Werk*, Akademie der Künste, Berlin, 1993, S. 38), gezeigt wurde.

920 SCHMOLLING 1958, S. 66

921 Zu den Ausstellungen: s. SCHMOLLING 1958, S. 66-67; zu den Verbindungen zwischen R. Gröning bzw. dem *Insterburger Kunstverein* und dem Kultusministerium: s. KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 444-445 sowie «Kulturpflege in Ostpreußen, Denkschrift von Richard Gröning Jan. 1923», Bundesarchiv Berlin, R 32/146

Bauhauses mit u. a. Walter Gropius, Adolph Behne und vermutlich Erich Mendelsohn (Juli 1920)⁹²² überliefert. In enger Verbindung zum *Kunstverein* gründete sich um Scharoun ab 1921 ein „Diskutierklub“, der sich wöchentlich unter dem Namen *Verein für Anständige Architektur* kurz: *FFAA* [sic!] zusammenfand.⁹²³ Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Ausstellung von Graphiken Lyonel Feiningers, die Scharoun im Juni 1920 im entlegenen Insterburg organisierte.⁹²⁴ Feiningers Architekturvisionen bildeten in dieser Zeit eine wichtige künstlerische Inspiration für Scharoun, wie Peter Hahn in einem Aufsatz an Hand von Aquarellen Scharouns um 1920 im Vergleich zu Werken Feiningers, die Scharoun u. a. um 1920 von Feininger erworben oder als Geschenk erhalten hatte, nachvollzieht. Insbesondere in Feiningers berühmtem Holzschnitt „Kathedrale“ den er zum Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 schuf, sieht Schirren eine „kubistisch-offene, mit dem Umraum auf vielfache Weise verflochtene, diesen zugleich prismatisch reflektierende, raumdurchwirkte wie raumdurchwirkende Verbildlichung des Einheitsgedankens“ und damit den Ausgangspunkt für eine bestimmte Richtung der modernen Architektur in Deutschland vor allem der Scharouns begründet.⁹²⁵

Die Zeichnung einer Kathedrale von Scharoun mit dem Titel „Glashausproblem: Raum bricht Raum. Gedanken - Feininger - Wirklichkeit?“, die er als Brief an die *Gläserne Kette* um 1920 versandte (Abb. 42), und, die Bruno Tauts Glashaus auf der Werkbundaussstellung in Köln 1914 aufnimmt, vermag die Zusammenhänge zwar nicht auf der gestalterischen Ebene zu vermitteln, vermag jedoch den Ideen-Austausch zwischen moderner Kunst und Architektur, der auch in den Aktivitäten in und um den *Insterburger Kunstverein* Vermittlung fand, darzustellen.

Ebenfalls in Nähe zu den Forderungen des *Arbeitsrats für Kunst* gründeten Karl Nierendorf, Max Ernst, Luise Straus-Ernst, Johannes Theodor Kulemann, Carlo Mense u. a. im Winter 1918/1919 die *Gesellschaft der Künste* in Köln (*GDK*), die sich u. a. als *Gruppe Rheinland des Arbeitsrats für Kunst* vorstellte.⁹²⁶ Die Ankündigung orientierte

922 Im Juni 1920 berichtete Mendelsohn seiner Frau von einer wohl durch Hans Scharoun übermittelten Anfrage eines Vortrags über moderne Architektur im Insterburger Kunstverein für Juli (Schreiben Erich Mendelsohn – Luise Mendelsohn, 17.06.1920, DB EMA, Briefe 35, 23)

923 GEIST/KÜRVERS/RAUSCH 1993, S. 40. Mitglieder waren u. a.: Aenne Scharoun, Stadtbaurat Brasch, Maler und Studienrat Paul Schmolling, Marie Thierfeldt, Weberin, Frau Bartschat und vermutlich der Architekt Heinrich Westphal (1889-1945).

924 Ebd., S. 38

925 Matthias Schirren, «Lichtreflexionen Lyonel Feiningers Architekturvisionen und die romantische Tradition der Modernen Architektur in Deutschland», in: Roland März (Hg.), Lyonel Feininger: von Gelmeroda nach Manhattan. Retrospektive der Gemälde, Ausst.-Kat, Neue Nationalgalerie, Berlin, Haus der Kunst, München, G + H, Berlin, 1998, S. 252-261, hier: S. 259

926 Ankündigungsblatt „Die Gesellschaft der Künste in Köln“, Archiv der Galerie Nierendorf, Berlin, Dok. 6, zit. n.: Anja Walter-Ris, «Die „Gesellschaft der Künste“, Entwurf und Gründung im historischen Kontext», in: Dies., Die Geschichte der Galerie Nierendorf. Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne, Diss., FU Berlin, 2000, S. 61-70, hier: S. 62. Zur *GDK* s. a., aus anderer Perspektive: Jörgen Schäfer, «Die Begegnung von Max Ernst und Alfred F. Grünewald und die Gründung der „Gesellschaft der

sich in ihrer Form und in einigen Aussagen an dem im Dezember 1918 veröffentlichten „Sechs-Punkte-Katalog“ des *Arbeitsrats*, welcher als Flugblatt und in der Presse veröffentlicht worden war.⁹²⁷ Ausgehend davon, dass alle Künste „im sozialen Staate [...] Ausdruck des Volkswillens“ seien, forderte die *GDK* relativ im Einklang mit dem *Arbeitsrat* die Reform der Kunsterziehung und der Kunstinstitutionen, legte jedoch im Unterschied zu der aus Punkt 1 und 5 des *Arbeitsrats* hervorgehenden Vorreiterstellung der Architektur einen besonderen Schwerpunkt auf den gesetzlich verankerten Schutz und die Förderung des künstlerischen Schaffens und des geistigen Gutes.⁹²⁸

Die Gründung der *GDK* scheint jedoch im Kern, zumindest von Seiten Karl Nierendorfs weniger politisch-utopisch angelegt gewesen zu sein, wie sich einem ersten Entwurf Nierendorfs zur *GDK* entnehmen lässt:

„Immer hat ein einziger Sammler, der finanziell grosszügig war, mehr für die Kunst getan als alle Manifeste und Kunstprogramme zusammen. An Stelle der Mäzenaten grossen Stils muss heute die Gesellschaft treten; das Neue ihres Aufbaus liegt darin, dass sie kein Wohltätigkeitsunternehmen sein will, das um Stiftungen bittet, sondern dass sie – wie die Zeit es verlangt – auf materieller Basis steht.“⁹²⁹

Karl Nierendorfs Auffassung des modernen Kunstbetriebs, die den Entwurf einer auf Genossenschaftsanteilen beruhenden, nicht realisierten Konzeption der Gesellschaft beinhaltete, erinnert im Übrigen stark an die bereits erörterten Strategien der *FDK*.⁹³⁰ Vermutlich kamen die radikalen politischen Positionen verstärkt durch Max Ernst ins Spiel, nach dessen Auffassung sich die *GDK* an das Proletariat wenden und hierfür mit den Gewerkschaften und sozialistischen Parteien zusammenarbeiten solle.⁹³¹

Künste‘, Winter 1918/19)», in: Ders., *Dada Köln: Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und ihre literarischen Zeitschriften*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, 1993, S. 54-57

927 Unter dem Leitsatz, dass Kunst und Volk eine Einheit bilden müssen, verfasste der *Arbeitsrat für Kunst* folgende sechs Punkte: „1. Alles Bauen ist als öffentlich anzusehen, neue Aufgabe: Bau von Volkshäusern als Vermittlungsstätten der Künste für das Volk; 2. Auflösung der königlichen Kunstakademie sowie der preußischen Landeskunstkommission und deren Ersetzen durch Künstlerkörperschaften, Umwandlung der privilegierten Kunstaussstellungen in freie; 3. Reform des Kunstschulwesens und Befreiung der Kunstschulen von staatlicher Bevormundung; 4. Belebung der Museen als Bildungsstätten für das Volk; 5. Beseitigung künstlerisch wertloser Denkmäler, Verhinderung von Kriegsdenkmälern und Reichskriegsmuseum 6. Schaffung einer Reichsstelle für Kunstpflege;“ (ARBEITSRAT FÜR KUNST (Hg.) 1919)

928 „5. Erhöhung der bisher für Kunst angewandten öffentlichen Mittel und Bestimmungsrecht der Künstler bei ihrer Verwendung. 6. Beseitigung der Abhängigkeit der Künstler von Händlern, Verlegern, Agenten durch Ausbau der Kunstgesetzgebung unter besonderer Berücksichtigung folgender Punkte: Gesetzliche Regelung der Schriftstellerhonorare, insbesondere für Zeitungsbeiträge und Nachdruck; schärfere Bestrafung unberechtigten Nachdruckes; Tantiemegesetz für alle entgeltlich und unentgeltlich wirkenden Leihbibliotheken; Reichstheatergesetz, gesetzlicher Anspruch des Künstlers auf Anteil an jedem Gewinn, der sich aus dem Handel mit Kunstwerken ergibt. Eintreten des Staates an Stelle des Künstlers bzw. seiner Erben nach Ablauf der Schutzfrist mit rückwirkender Kraft. (Aus dieser Besteuerung älterer Werke sollen für die zeitgenössische Kunst öffentliche Mittel aufgebracht werden, Förderung schaffender Künstler durch staatliche Kreditgewährung).“ (GDK, o. A., in: KStA, 29.12. 1918, repr. in.: WALTER-RIS 2000, S. 62-63)

929 Karl Nierendorf, *Deutsche Gesellschaft für die Kunst der Gegenwart*, Archiv der Galerie Nierendorf, Berlin, repr. in: WALTER-RIS 2000, S. 66

930 S. Kap. 3.1.2.2.2

931 SCHÄFER 1993, S. 57, Anm. 53, unter Verweis auf ein Schreiben von Max Ernst an John Schikowski, 07.01. 1919

Dennoch erscheint es, dass die *GDK* weniger, wie es das zuvor erläuterte „Punkte-Programm“ vermuten lassen könnte, durch politische Aktivitäten wirkte, sondern dass, wie Karl Nierendorf in dem erwähnten Entwurf erörterte, ihre „vorrangige Aufgabe“ in der „Propagierung der neuen Kunst durch Veröffentlichungen, Vorträge und Ausstellungen“ bestand. Der Gesellschaft angegliedert war die kurz zuvor gegründete Künstlergemeinschaft *Der Strom*, der u. a. Max Ernst, Hans Hansen und Joseph Kölschbach angehörten und welche auch durch Veröffentlichungen in der von Karl Nierendorf herausgegebenen gleichnamigen Zeitschrift wirkte.⁹³² Karl Nierendorfs rückblickender Beschreibung zufolge bestand die *GDK* über vier Jahre und verfügte über rund 800 Mitglieder,⁹³³ was sich allerdings nicht überprüfen ließ. Unter den Veranstaltungen der *GDK* sind vor allem Konzerte, insbesondere moderner Musik, jedoch nur zwei Ausstellungen bildender Kunst überliefert.⁹³⁴ In der ersten dieser beiden, jeweils im *Kölnischen Kunstverein* gezeigten Ausstellungen der *GDK* präsentierte Karl Nierendorf im April/Mai 1919 Werke von Heinrich Campendonk, Max Ernst, Hanns Bolz, Otto Freundlich, Hans Hansen, Ernst Ludwig Kirchner, Walter Kniebe, Joseph Koelschbach, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, August Macke, Franz Marc und Photographien von Marie Laué.⁹³⁵ Das Programm dieser Ausstellung erinnert an die ein Jahr zuvor im *Kölnischen Kunstverein* präsentierte Ausstellung „Junges Rheinland“. Walter Cohen verfasste eine begeisterte Rezension über die Ausstellung, der sich entnehmen lässt, dass sich die Künstlergemeinschaft *Der Strom* um Max Ernst hier „etwas karg aber geschlossen“ präsentierte, während darüber hinaus, in abrundender Weise, so Cohen, Graphiken E. L. Kirchners in einem eigenen Raum sowie seine die für die Kölner *Werkbund*-Ausstellung geschaffenen Wandbehänge und Lithographien von Oskar Kokoschka gezeigt wurden.⁹³⁶ In der Herbstausstellung der *GDK* war nun die Künstlergemeinschaft *Der Strom* schon nicht mehr existent, denn neben der von Karl Nierendorf veranstalteten Ausstellung mit Werken von einzelnen Künstlern des *Strom* wie Kölschbach, Mense u. a., aber auch Paul Klee, Pablo Picasso, Fernand Léger, Heinrich Nauen, August Macke und Max Schulze-Sölde etc., überließ die Gesellschaft einen separaten Raum einer „geschlossene[n] Gruppe von Künstlern, die außerhalb der Gesellschaft stehen“ (aber tatsächlich zum Teil in der Hauptausstellung vertreten waren) und, die „außer Gemälden und Plastiken eine Anzahl von Kinderzeichnungen sowie

932 Von 1919 bis 1920 erschienen 7 Nummern der Zeitschrift „Der Strom“ in dem von Karl Nierendorf 1918 gegründeten Kairos-Verlag

933 WALTER-RIS 2000, S. 71

934 WALTER-RIS 2000, S. 68-69; Liste der Ausstellungen des *Kölnischen Kunstvereins* 1915-1938, online, in: <http://koelnischerkunstverein.de/wp/1915-1938/>, abgerufen am 2. 10.2015

935 Die Liste der Künstler ergibt sich aus den in der Literatur ausgewerteten Presserezeptionen. (S. WALTER-RIS 2000, S. 61, 74, Anm 59, unter Verweis auf: Werner Williams: «Der Strom [Köln. Kunstverein]», in: Das Kunstblatt, Jg. 3, H. 8, 1919, S. 254; SCHÄFER 1993, S. 57, unter Verweis auf KStA, 01.05.1919 u. Kölner Tageblatt, 07.05.1919)

936 COHEN 1918/19, S. 682

Erzeugnisse[n] primitiver Kunst unserer Zeit und technische Apparate [zeigt]“.⁹³⁷

Inwieweit diese erste Ausstellung von *DADA Köln*, die von einer Publikation, dem „Bulletin D“, begleitet wurde, eine „Sezession der Dadaisten von der expressionistischen Gesellschaft der Künste“ darstellte⁹³⁸, kann hier nicht vertieft erörtert werden.

Offensichtlich erregte dieser Teil der Ausstellung einen öffentlichen Eklat, was sich an der Beschlagnahme des „Bulletin D“ durch die britische Besatzung des Rheinlandes festmachen lässt, jedoch wohl nicht in einer Schließung der Ausstellung resultierte.

Abermals kommt hier die der Avantgarde gegenüber aufgeschlossene Haltung des *Kölnischen Kunstvereins* in der Zeit der Weimarer Republik, unter langjähriger Leitung von Dr. Walter Klug, zum Ausdruck⁹³⁹, welche im Rahmen dieser Arbeit am Beispiel der von Cohen veranstalteten Ausstellung „Junges Rheinland“ im Januar 1918 sowie an der von der *VFJK* Düsseldorf von Karl With zusammengestellten Ausstellung „Deutsche Künstler im Ausland“ 1928⁹⁴⁰ verdeutlicht wird.

In den traditionellen Kunstvereinen, welche sich um 1919 den modernen Kunstbestrebungen öffneten, setzte man jedoch in der Vermittlung auf eine liberale Rhetorik, wie im Fall des *Barmer Kunstvereins* detaillierter betrachtet wird. Auch die Umbrüche innerhalb des Wiesbadener *Nassauischen Kunstvereins* (NKV) um 1918 sind hier exemplarisch. 1917 fusionierte der 1847 gegründete Kunstverein mit der 1902 gegründeten *Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst*, welche sich unter Leitung u. a. des Künstlers Hans Völcker, eines Mitglieds der *Berliner Sezession*, gegründet hatte, um dem veränderten Kunstverständnis durch die Veranstaltung von Ausstellungen und Förderung moderner Kunst Rechnung zu tragen.⁹⁴¹ Von dem Zusammenschluss erhoffte man sich „eine ersprießliche Tätigkeit auf Grund der Vereinigung der auseinanderstrebenden Kräfte“ sowie „die Möglichkeit, die Förderung des Kunstinteresses und des Kunstsinns weiterer Kreise zu pflegen und zu fördern“.⁹⁴² Im

937 O. A., «Ausstellungsverzeichnis – Verzeichnis der von der Gesellschaft der Künste in Köln in den Räumen des Kölnischen Kunstvereins ausgestellten Werke», in: *Der Strom*, Jg. 1, Nr. 4, 1919, S. 27-33, hier: S. 33

938 Diese These vertritt SCHÄFER 1993, S. 81-112

939 Der *Kölnische Kunstverein* wird in dieser Arbeit nur als Schauplatz einzelner Ausstellungen und Vorträge erwähnt, jedoch nicht zu dem Kreis der „modernen“ Kunstvereine gezählt. Diese Auffassung stützt sich auf die Erkenntnisse in der Forschung über die Aktivitäten des *Kölnischen Kunstvereins* unter geschäftsführender Leitung von Dr. Walter Klug von 1914-1938, die Autorin Ute Haug spricht unter Hinweis auf zahlreiche Quellen zum Thema von dessen „ausgewogene[r] Ausstellungspolitik“. (S. HAUG 2002, S. 35)

940 S. Kap. 3.2.1.3.2

941 So z. B. die Ausstellung „Holländische Sezession“, in welcher die *Wiesbadener Gesellschaft* Werke von Jan Toorop und Vincent van Gogh 1903 im Festsaal des Rathauses zeigte und 1912 eine Einzelausstellung von Alexej von Jawlensky. Beide Vereinigungen engagierten sich jedoch auch als Museumsvereine. Der NKV agierte ab 1899 als Träger der städtischen Kunstsammlungen und die *Wiesbadener Gesellschaft* bemühte sich um den Ausbau einer modernen Galerie. In diesem Sinne gestaltete der NKV seine Wechselausstellung in der Gemäldegalerie des 1915 eröffneten Neubaus des Städtischen Museums Wiesbaden. (Nassauischer Kunstverein (Hg.), *Bildende Kunst in Wiesbaden: von der bürgerlichen Revolution bis heute*, Der Nassauische Kunstverein, Wiesbaden, 1997, S. 53)

942 NKV, Jb. 1917/1918

Zuge dessen wurde, ähnlich wie im *Jenaer Kunstverein* 1918⁹⁴³, erstmalig das Amt des Ausstellungsleiters eingeführt und mit Hans Völcker besetzt, während sich der neue Vorstand als Amalgam aus den beiden alten Vorständen bildete. Trotz dieser Einführung einer künstlerischen Leitung, deren starker Einfluss sich am modernen Ausstellungsprogramm der Zeit der Weimarer Republik des *NKV* ablesen lässt, zeugte die im Jahresbericht 1919 geäußerte Stellungnahme gegen eventuelle Bedenken gegenüber den modernen Kunstbestrebungen wiederum von liberaler kunstpolitischer Rhetorik:

„Es kann nicht die Aufgabe unseres oder irgend eines Kunstvereins sein, in seiner Ausstellungstätigkeit bei der Wahl der Ausstellungsobjekte seinen subjektiven Standpunkt als ausschlaggebend in den Vordergrund zu stellen. Den Gang der Entwicklung der modernen Kunst kann kein Verein aufhalten; er kann nur beobachten und sehen, was dabei herauskommt. Das Publikum hat den Anspruch darauf, nach Möglichkeit die angesehensten Künstler aller Richtungen ohne jeden Parteistandpunkt in den Ausstellungen vertreten zu sehen. Ganz ausgeschlossen aber muß es sein, mißbilligende Kritik bei seiner Auswahl der vorzuführenden Gegenstände bestimmen zu lassen; es hieße dies die Leistung des Vereins binnen Kurzem zu völliger Halt- und Charakterlosigkeit verurteilen, die den Verein bei jedem ernstesten Kunstpublikum diskreditieren müßte. Auch sind dies Grundsätze, die durch die tägliche Erfahrung bestätigt, von allen maßgebenden Stellen anerkannt und beobachtet werden.“⁹⁴⁴

Diese vom *NKV* verfassten „Grundsätze“ erinnern stark an Richard Reiches 1912 getätigte Grundsatzerklärung zur modernen Politik der Kunstvereine, welche in den Mitteilungen des *Verbands Deutscher Kunstvereine* als vorbildhaft veröffentlicht worden waren.⁹⁴⁵

Ulrich Schmidt hat in seiner Untersuchung zur Geschichte des *NKV* darauf hingewiesen, dass der Verein strukturell und personell trotz seiner Öffnung zur modernen Kunst ab ca. 1917 „ein Honoratiorenverein“ blieb und „in einer rückwärts gerichteten Vereinspolitik [verharrte], die ganz in die bürgerliche Struktur [...] der Kur- und vor dem Weltkrieg Residenzstadt eingebunden war“, um hieraus zu folgern, dass „ein auf Veränderung und Nutzung der Kunst für ein fortschrittliches und kritisches Bewusstsein ausgerichteter Kunstverein [...] unter diesen Umständen nicht entstehen konnte“.⁹⁴⁶ Jedoch nicht alle ehemaligen Mitglieder der *Wiesbadener Gesellschaft* fühlten sich durch die Kunstauffassung des fusionierten Vereins vertreten und gründeten 1918 die offenbar kurzlebige *Wiesbadener Vereinigung für neue Dichtung und Kunst*, welche Emil Nolde und Franz Marc als geistige Führer setzte und insbesondere durch die Veranstaltung von Vorträgen wirkte.⁹⁴⁷ Dies liefert immerhin ein Indiz, dass die „Richtungskämpfe unter den kulturellen Eliten“⁹⁴⁸ um 1919 auch, wenngleich eventuell in gemäßigter Form, in der

943 S Kap. 3.1.1

944 *NKV*, Jb. 1917/1918, S. 5

945 *VDK* 1912

946 Ulrich Schmidt, «Bürgerliche Kunstförderung in Wiesbaden: Zur Geschichte des Nassauischen Kunstvereins», in: *Nassauische Annalen*, Bd. 84, Wiesbaden, 1973, S. 151-169, hier: S. 162

947 S. o.A., «Entdeckungen, Gesellschaften, Personalien – Wiesbaden», in: *Der Cicerone*, Nr. 10, 1918, S. 279; Manfred Großkinsky (Hg.), *Kunstlandschaft Rhein-Main: Malerei im 19. Jahrhundert, 1867-1918*, Ausst.-Kat., Museum Giersch, Frankfurt a.M., 2001 S. 80

948 *MOMMSEN* 1996, S. 14

Kur- und ehemaligen Residenzstadt Wiesbaden ausgetragen wurden.

3.2 Neuordnung und Aufbau 1921-1933

3.2.1 Förderung und Vermittlung moderner Kunst an Rhein und Ruhr 1921-1931

3.2.1.1 *Barmer Kunstverein* 1921-1931

3.2.1.1.1 Aufbruch um 1919 im Kontext der modernen rheinischen Kunstbestrebungen

Mit der 170 Werke umfassenden Ausstellung „Das Junge Rheinland“, veranstaltet im November/Dezember 1919 im *Barmer Kunstverein*, knüpfte Richart Reiche, der ab März 1915 im Kriegsdienst gestanden und die letzten Kriegsjahre nach schwerer Verwundung in München verbracht hatte, erstmals wieder an die modernen rheinischen Kunstbestrebungen an.⁹⁴⁹ Das Programm war während der Kriegsjahre durch Unterstützung und Beratung eines befreundeten Museumsdirektors weitgehend durch Graphik-Ausstellungen und Präsentationen lokaler Künstler aufrechterhalten worden. Die Mitgliederzahlen brachen während des Krieges von 1008 (1914) auf 745 (1918) ein, was jedoch bis 1921 (1009 Mitglieder) wieder wettgemacht werden konnte.⁹⁵⁰ Reiche erinnerte die Vereinsmitglieder im Jahresbericht 1919 an das Renommee, welches der *Barmer Kunstverein*

„in den letzten Jahren vor dem Kriege durch die Neuerwerbungen für seine Galerie, besonders aber durch den Umfang und die künstlerische Bedeutung seiner Ausstellungen ebenso wie durch die lebendige und fördernde Anteilnahme an den bewegenden Ideen der Zeit bei der Künstlerschaft des In- und Auslandes und bei den modernen rheinischen Kunstfreunden, die ständige Gäste seiner fortschrittlichen Ausstellungen waren [...]“,

genossen hatte. In der Überzeugung, dass „nur eine tief gläubige Wiedergeburt des Wollens zum Guten und Schönen, das zu neuer Tat und neuer Form entzündet, [...] unser Volk aus dem Zusammenbruch hinauf und wieder zueinander führen“⁹⁵¹ könne, forderte er dazu auf, an die Bestrebungen der Vorkriegsjahre anzuknüpfen.

Das Konzept des europäischen Expressionismus musste nun jedoch der Hervorhebung einer rheinischen Moderne weichen⁹⁵², dessen „eigene Spielart“ Reiche zufolge erstmals

949 BECKS-MALORNEY 1992, S. 61.

950 Kunstverein in Barmen, Jb. 50-54, 1914-1919

951 Kunstverein in Barmen, Jb. 54, 1919, S. 3

952 Hinsichtlich der Tatsache, dass Beziehungen zwischen rheinischer und ausländischer Kunst behindert waren, argumentierte er hoffnungsvoll, dass „jener zerstörte Freundschaftstempel der Nationen [...] wieder und mit tieferer Liebe aufgerichtet werden [würde], und den Künstlern des deutschen Westens [...] diese fast menschlich schönste Aufgabe als eigenste Verpflichtung zu[falle]. Wenn Worte nicht mehr gesprochen und verstanden werden, [werde] die Kunst die feindlichen Herzen wieder zueinander führen“. (Richart Reiche, «Das Junge Rheinland». Zu seiner ersten Ausstellung», in: Feuer, (Januar) 1920, Jg. 1, 1919/20, S. 231-240, hier: S. 233)

in der von Cohen und P. A. Seehaus konzipierten Ausstellung „Junges Rheinland“ im *Kölnischen Kunstverein* zutage getreten war :

„Diese [...] ermöglichte dem ‚jungen Rheinland‘ selbst den ersten Überblick über die schaffenden neuen Kräfte des Westens und erbrachte nach außen den Beweis, daß es wirklich so etwas wie eine rheinische Malerei gibt, von eigener Spielart und besonderer Qualität, Kreise einer fröhlich bewegten, geistvoll bunten und einer schwerblütig dunkel-träumerischen Natur, die am Niederrhein zusammenstoßen.“⁹⁵³

Mit der Veranstaltung der 1. Wander-Ausstellung der Künstlergruppe *Das Junge Rheinland* verschaffte Reiche den Barmer Kunstfreunden wieder Zugang zum modernen Kunstgeschehen in Rheinland und Westfalen, dessen Vertreter sich zahlreich in diesem breiten Bündnis im Februar 1919 in Düsseldorf zusammengeschlossen hatten. Hier hatten bereits seit Herbst 1918 Vertreter moderner Kunstbestrebungen begonnen in verschiedenen Plattformen aktiv zu werden, wie sich beispielsweise einem Schreiben Walter Cohens an F. H. Ehmcke vom September 1918 entnehmen lässt:

„In Düsseldorf regt es sich! Ein ‚Immermannbund‘ ist unter Vorsitz Kamlahs im Entstehen begriffen u. ich übernahm das Amt des Vorsitzenden für bildende Kunst. Mein Schriftführer wird Geller! Herr te Peerdt war auch anwesend als ich die Programmrede hielt. Das Wichtigste wären zunächst Vorträge aufklärender Art, ohne aggressive Tendenz, aber entschieden im Urteil. Ich denke an Dr. Hausenstein. So werden Sonderbundzeiten lebendig.“⁹⁵⁴

Der vom Dichter und Regierungsrat Kurt Kamlah (1866-1928)⁹⁵⁵ gegründete *Immermannbund*, Düsseldorf, über welchen d. Verf. keine zusammenhängende Forschung bekannt ist, agierte jedoch nicht als Kunstverein, sondern organisierte Vortragsreihen im Bereich Kunst, Literatur und Musik sowie Konzerte, Lesungen und Theateraufführungen.⁹⁵⁶ Allerdings stellte die Vereinigung vermutlich einen wichtigen Propagator und geistigen Bezugspunkt der modernen Kunstbestrebungen in der Nachkriegszeit in Düsseldorf und im Rheinland dar. Davon zeugt eine Protestschrift, welche als Plakat und in einem Ausstellungskatalog der wiedereröffneten Galerie Alfred Flechtheim Düsseldorf, Juni 1919, veröffentlicht wurde, in der es heißt:

„[...] Wir protestieren gegen eine von verschiedenen Seiten beliebte gehässige Kritik aller der Kunstströmungen, die neu, frisch und jung sind.

Wir protestieren gegen die Gepflogenheit, alle Kunst herabzusetzen, die von der Lokaltradition abzuweichen den Mut hat [...]“⁹⁵⁷

⁹⁵³ Ebd., S. 235

⁹⁵⁴ Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 24.09.1918, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 112-113

⁹⁵⁵ Der Schriftsteller und Kulturschaffende Kurt Kamlah (1866-1928) war ab 1904 Regierungsrat in Düsseldorf und im *Sonderbund* Mitglied (1910-) und Stifter (1912) sowie Mitglied der *Gilde* (1912-), Gründungsmitglied und 1. Vorsitzender des *Immermannbunds* (1919-) und Mitglied des Kuratoriums des *BDK* (1921-). (AK SONDERBUND 1910, und 1912; Programmschriften Immermannbund Düsseldorf, Theaterruseum Düsseldorf/Dumont-Lindemann-Archiv, Bestand Dek Imm; O. A. «Der Arbeitsplan der Fachkammern», in: Feuer, Jg. 3, H. 4, (Januar) 1922, Beibl.: Mitteilungen BDK, Jg. 1, Nr. 4, S. 13-17, hier: S. 17

⁹⁵⁶ S. auch Kap. 3.1.3.3

⁹⁵⁷ Galerie Alfred Flechtheim (Hg.), Max Schulze-Soelde, Willy Lammert, Pfingsten bis 28. Juni 1919,

Das nicht näher datierte „kunstgeschichtliche“ Vortragsprogramm der Jahre 1918 bis 1923, welches in einer 1923 veröffentlichten Rückschau verzeichnet ist⁹⁵⁸, verdeutlicht die im *Immermannbund* stattfindende Auseinandersetzung mit den drängenden Fragen der modernen Kunst in der Umbruchszeit nach dem Krieg. Stellvertretend seien hier die Vorträge „Kunst als Lebensnotwendigkeit“ des Berliner Journalisten Franz Servaes (1918), „Kunst und Revolution“ des Berliner Regierungssprechers Wilhelm Waetzoldt (1919) sowie Wilhelm Worringers Vortrag „Zur neuen Kunst“, gehalten am 6. Mai 1919 (Abb. 41), erwähnt. Dass Walter Cohen in dieser Zeit als Vertreter der modernen rheinischen Bestrebungen im September 1918 von Herausgeber Wilhelm Schaefer zur Übernahme der Redaktion der bildenden Künste von dessen Zeitschrift „Die Rheinlande“ angefragt wurde und diese wohl ab Januar 1919 übernahm, ist ein weiteres Indiz für die Erneuerung des künstlerischen Lebens und seiner Plattformen im Rheinland. Seit 1904 fungierte die Zeitschrift als Sprachrohr des kultureller reformerischen und Moderne-kritischen Idealen verbundenen 1902 gegründeten *Verbands der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein* (*Verband der Kunstfreunde*). Wie die Autorin Sabine Brenner nachgewiesen hat, sollte sich der Verband jedoch aufgrund dieser ab 1918 beginnenden verschärften Auseinandersetzung mit den neuen Tendenzen der modernen Kunst zersetzen und 1922 auflösen.⁹⁵⁹

Im Februar 1919 schlossen sich in Düsseldorf unter organisatorischer Führung der Künstler Adolf Uzarski, Arthur Kaufmann u. a. eine große Anzahl rheinischer Künstler, aber auch Schriftsteller und Kulturschaffende zur Vereinigung *Das Junge Rheinland* zusammen, um die Interessen der modernen Künstlerschaft in Düsseldorf und im Rheinland insbesondere durch die Organisation von Ausstellungen zu vertreten.⁹⁶⁰ Die Vereinigung wollte auf dem *Sonderbund*, als „erste[n] Versuch, Düsseldorf dem gesamtdeutschen Kunstwillen anzugliedern“⁹⁶¹, aufbauen und veröffentlichte ihre „Werbeschrift“ im Katalog der Ausstellung „Expressionisten“, welche Ostern 1919 zur Wiederöffnung der Galerie Flechtheim in Düsseldorf veranstaltet wurde.

Dementsprechend waren im dreizehnköpfigen beratenden Ausschuss von *Das Junge Rheinland* neben Flechtheim selbst auch andere wichtige Persönlichkeiten des

Ausst.-Kat., Galerie Alfred Flechtheim Düsseldorf, 1919, S. 10-11

958 Immermannbund (Hg.), «Rückblick Veranstaltungen 1918/19-1922/23», in: Immermannbund, Programme für die ordentlichen Veranstaltungen im Ibach-Saal 1922/1923, Theatermuseum Düsseldorf/Dumont-Lindemann-Archiv, Dek Imm, Signatur 94/260, S. 19-25

959 Sabine Brenner, ‚Das Rheinland aus dem Dornröschenschlaf wecken!‘. Zum Profil der Kulturzeitschrift ‚Die Rheinlande‘, Grupello Verlag, Düsseldorf, 2004, S. 184

960 Vgl. Annette Baumeister, «Das Junge Rheinland. Zur Geschichte der Künstlergruppe 1919-1932», in: Susanne Anna, Dies. (Hg.), *Das Junge Rheinland. Vorläufer – Freunde – Nachfolger*, Ausst.-Kat., Stadtmuseum Düsseldorf, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008, S. 9-22

961 *Das Junge Rheinland*, «Werbeschrift. Düsseldorf, im März 1919», in: Galerie Alfred Flechtheim (Hg.), *Wiedereröffnung – Ostern. 1. Ausstellung: Expressionisten*, Galerie Alfred Flechtheim Düsseldorf, A. Bagel, Düsseldorf, 1919, S. 79-80

ehemaligen *Sonderbunds* vertreten, darunter Karl Ernst Osthaus, Walter Cohen und Richart Reiche. Die Vereinigung definierte sich jedoch unter Vermeidung der dem *Sonderbund* zum Verhängnis gewordenen Cliquenwirtschaft als „viel breitere Plattform“ für „jede[m] Künstler [...] der aus überlebter Schablone heraus Erneuerung anstrebe[n]“. ⁹⁶² Als Mitglied des beratenden Ausschusses konnte Richart Reiche für die Ausstellung in Barmen eine gegenüber der von Juni bis Juli in der Düsseldorfer Kunsthalle präsentierten Ersten Ausstellung der Gruppe mit 113 Künstlern ⁹⁶³ „strengere Auswahl“ erwirken, um, wie er betonte, die „Erkenntnis von den wirklich vorwärts strebenden Kräften des jungen Rheinlandes wesentlich“ ⁹⁶⁴ fördern zu können.

Die von Reiche für die Ausstellung „Das Junge Rheinland“ reklamierte „strenge Auswahl“ konnte jedoch, betrachtet man das Ausstellungsprogramm des *Barmer Kunstvereins* der zwanziger Jahre im Gesamten, nicht immer realisiert werden. Vielmehr erscheint es, dass der *Barmer Kunstverein*, im überregionalen Vergleich zur *Kestner-Gesellschaft*, die ausgewogene Ausstellungspolitik eines „bürgerlichen“ Kunstvereins betrieb, der zwischen verschiedenen Interessengruppen zu vermitteln suchte. Dies zeigt auch der schematische Vergleich der Ausstellungsprogramme des *Barmer Kunstvereins* (Tab. 1a, b) und der *Kestner-Gesellschaft* (Tab. 2a, b). Allerdings zeigt der schematische Vergleich mit dem Ausstellungsprogramm des *Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen*, wie äußerst fortschrittlich der *Barmer Kunstverein* im regionalen Kontext agierte (Tab 1a, 3a). ⁹⁶⁵ Die für die Analyse der Ausstellungsprogramme verwendeten Begriffe werden in der Einführung erläutert (Kap. 8.1)

3.2.1.1.2 Ausstellungs- und Vermittlungsprogramm

Das Ausstellungsprogramm des *Barmer Kunstvereins* wurde hauptsächlich durch Einzelausstellungen, Ausstellungen von Künstlergruppen und hier so bezeichnete „Zusammenstellungen“ bestritten, wohingegen kaum „Programmausstellungen“ belegt werden konnten. Als Quellengrundlage der Analyse dient das von Becks-Malorny erstellte Verzeichnis der Ausstellungen ⁹⁶⁶, erweitert durch die Sichtung der in der Bibliothek des Von der Heydt-Museums, Wuppertal, bewahrten Jahresberichte (1919 bis 1921), ergänzt durch eine innerhalb der letzten Jahre ebendort zusammengestellten

⁹⁶² Ebd.

⁹⁶³ Das Junge Rheinland (Hg.), Das Junge Rheinland: erste Ausstellung in der Kunsthalle vom 22. Juni bis 20. Juli, Ausst.-Kat., Kunsthalle Düsseldorf, A. Bagel, Düsseldorf, 1919

⁹⁶⁴ REICHE 1920, S. 238

⁹⁶⁵ Das Ausstellungsprogramm wurde schematisch unter Aspekten der Kunstrichtung, des räumlichen Bezugs der/s präsentierten Kunst/Künstlers zum Kunstverein und des Ausstellungsformats betrachtet. Die Verwendung der Begriffe, die Konzeption dieser schematischen Methode, die Quellenlage sowie diverse Unschärfen in der Anwendung werden weiter oben erläutert und weiter unten im Anhang in Diagrammen dargestellt. (S. Kap. 8)

⁹⁶⁶ AUSST. BARMER KUNSTVEREIN 1992

Zeitschriftenausschnitt-Sammlung der Jahresrückschau (1919-1924, 1926-1929).⁹⁶⁷

„Das erzählende Bild – Werke des 19. Jahrhunderts aus Barmer Privatbesitz“, veranstaltet im Jahr 1924, kann als einzige vom *Barmer Kunstverein* konzipierte

„Programmausstellung“ bezeichnet werden, zumal unter den Ausstellungen, deren Titel eine programmatische Vermittlungsweise andeuten, lediglich diese innerhalb einer selektierten Liste der Ausstellungen von 1908 bis 1929, 1930 in der Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ veröffentlicht, genannt wurde.⁹⁶⁸ Denn die Ausstellungen „Neue christliche Kunst“ (1922)⁹⁶⁹, „Deutsche Romantik“ (Mai 1928) und „Neue Sachlichkeit“ (März 1928)⁹⁷⁰ wurden z. T. aus dem Kunstmarkt übernommen bzw. repräsentieren in ihrer Eigenschaft als Wanderausstellung keinen eigenständigen, vom *Barmer Kunstverein* ausgehenden Vermittlungsanspruch.

Entsprechend der Kunstauffassung bzw. des Vermittlungsanspruchs des *Barmer Kunstvereins* müssen jedoch die Präsentationen von Sammlungen als „programmatisch“ aufgefasst werden.⁹⁷¹ Dies geht u. a. aus einem protokollarisch überlieferten Vortrag von Richart Reiche zur Gründungsversammlung des *BKD* in Essen hervor, in dem als wichtige Aufgaben der Vereinigung „die Heranbildung und Pflege eines vornehmen Sammlertums“ sowie die „Inventarisierung des künstlerischen Privatbesitzes, der in Lokalen und Ausstellungen gezeigt werden soll“ darlegte.⁹⁷²

Der Vergleichbarkeit wegen wurden die Präsentationen von Sammlungen im schematischen Überblick der „modernen“ Kunstvereine den „Zusammenstellungen“ zugeordnet. Hierzu gehören insbesondere zahlreiche Ausstellungen der Sammlungen des *Kunstvereins* sowie aus Barmer Privatbesitz⁹⁷³; ebenso die Ausstellungen „Bildnerische

967 Einsichtnahme mit freundlicher Unterstützung durch Herrn Udo Garweg, Leiter der Bibliothek des Von der Heydt-Museums, Wuppertal

968 O. A., «Erwerbungen von Werken neuerer Kunst, Ausstellungen und Neuordnungen der öffentlichen Sammlungen im deutschen Sprachgebiet: Barmen. Galerie des Kunstvereins in der Ruhmeshalle», in: MdG, Jg. 1, H. 2, 1930, S. 85-86, hier: S. 86

969 Vermutlich eine Wanderausstellung, denn unter diesem Titel wurde eine Ausstellung im *Kölnischen Kunstverein* vom 01.05.-30.06.1922 präsentiert. (AUSST. KÖLNISCHER KUNSTVEREIN 1915-1938)

970 Mit u. a. Otto Dix, Carl Grossberg, Max Kaus, Carlo Mense, Christian Schad, Rudolf Schlichter, Scholz, Georg Schrimpf, Grete Stern; es liegt nahe, dass es sich hierbei um eine von der Galerie Karl Nierendorf organisierte Ausstellung handelt, was allerdings nicht belegt werden kann (vgl. Eintrag zu „Die Neue Sachlichkeit“, April-Mai 1927, Galerie Karl Nierendorf, in: WALTER-RIS 2000, S. 387)

971 So erörtert der *Kunstverein* selbst etwa die 1929 gezeigte Sammlung des Elberfelder Bürgers F. von Wolff als Teil einer „Reihe der [beinahe jährlich] vom Barmer Kunstverein veranstalteten Ausstellungen“ (Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1929)

972 BArch, R 32/146 (Reisebericht über die Dienstreise nach Essen am 10.-12. Juni 1921, gez. Wilhelm Waezoldt), fol. 111-117, hier: 114

973 „Ausstellung der Sammlung des Barmer Kunstvereins mit über 60 Neuerwerbungen“, April 1926; „Ausstellung von Neuerwerbungen für die Gemäldesammlung des Vereins“ März 1924 (Nicht in Jb. 1924); „Alte italienische, deutsche, niederländische und flämische Kunst aus Barmer Privatbesitz“, Mai 1925; „Werke neuer Malerei aus Barmer Privatbesitz“, November 1926; „Wuppertaler Künstler der Vereinsgalerie“, Februar-März 1930; „Alte und neue Malerei aus Barmer Privatbesitz“, Januar-Februar 1932. Die „Ausstellung Moderne Kunst aus Elberfelder Museums- und Privatbesitz“, Februar-März 1932, markierte allerdings schon die Zusammenfassung der Leitung des *Barmer Kunstvereins* mit dem

Gestaltung Geisteskranker“ (1924)⁹⁷⁴, „Altjapanische Holzschnitte“ (August 1920), „Japanische Drucke aus dem 18. und 19. Jahrhundert“ (Mai 1927), „Finnische Ryen des 17. u. 18. Jh. und masurische Teppiche“ (März 1929)⁹⁷⁵ und die Präsentation der „Sammlung Friedrich v. Wolff-Ebenrod“ (mit ca. 170 Werken des 17. bis 19. Jahrhunderts, insbesondere niederländischer Malerei, Juni-Juli 1929), letztere im Übrigen eine der wenigen Ausstellungen, die von einem Ausstellungskatalog begleitet wurde.⁹⁷⁶

Die Pflege und Anregung des Sammlertums ist durchaus auch als eine Forderung der Moderne im Kontext der Annäherung von Produzent und Rezipient zu verstehen. So erhoffte Carl Einstein 1913 die Entwicklung des in Frankreich verbreiteten Typus des „schöpferischen Sammlers, der den Gesamteindruck malerischer Epochen komponieren versteht“ und im Unterschied zu deutschen Gewohnheiten „unideologisch“ sammelte.⁹⁷⁷ Die Heranbildung der lokalen Sammlerschaft bildete bereits seit 1912 einen zentralen Punkt in Fritz Wicherts vom „Einbürgerungsgedanken“ geprägter Konzeption der Kunsthalle Mannheim, die vorsah, der Öffentlichkeit eine durch den *Freien Bund* gefilterte und dokumentierte Auswahl⁹⁷⁸ von Kunstwerken zuzuführen, um der „idealen Forderung, den gewaltigen Strom des Kunsterzeugnisses in die Häuser zu leiten“⁹⁷⁹ gerecht zu werden. Ein Konzept, welches Wichert 1919 in „Die Kunstmuseen und das deutsche Volk“ darlegte, einer in den Anfängen der Weimarer Republik für die Museumsreform entscheidenden Publikation des *DMB*.⁹⁸⁰ Vielleicht lässt sich die zur Anregung des Sammlertums zielende Vermittlungsstrategie des *Barmer Kunstvereins* zwischen diesen beiden Extremen ansiedeln, indem hier zum einen die Sammlungen herausragender „schöpferischer Sammler“ wie Reber und Wolff gezeigt wurden und zum anderen durch verschiedene „Zusammenstellungen“ aus lokalem Privatbesitz eine Teilhabe an der Kunst und insbesondere der modernen Kunst auf breiterer Basis in der Bevölkerung angeregt werden konnte.

Die, ihren Titeln nach, unter kunstgeographischen Aspekten veranstalteten

städtischen Museum Elberfeldt unter Viktor Dirksen im Zuge der Fusion der beiden Städte zu Wuppertal, denn im Januar 1932 legte Reiche sein Amt nieder.

974 Landesanstalt Bedburg-Hau, zusammengestellt von Dr. med. Ridder

975 Hier handelte es sich um durch die finnische Regierung für eine deutsche Wanderausstellung zur Verfügung gestellte Kollektion finnischer Teppiche, welche in die „eigenartige Formenwelt der unter orientalischem Einfluß gestaltenden nordischen Webekunst des 17. und 18. Jahrhunderts“; diese wurde durch „wertvolle und seltene, einen ähnlichen Prozeß der Verschmelzung östlicher und europäischer Form aufweisenden masurischen Teppiche“, eine Leihgabe von Polizeipräsident Suermondt ergänzt. (Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1929) Die Wanderausstellung wurde 1929 auch im *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* gezeigt. (o. A., «Verzeichnis der Kunst-Ausstellungen im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1919-1929», in: EBERLEIN 1929, S. 64-65, hier: S. 65)

976 S. hierzu: Kap. 3.3.2.2

977 Carl Einstein, «Die Sammlung Henri Rouart», in: *Kunst und Künstler*, Jg. 11, H. 4, 1913, S. 224-226, hier: S. 224

978 Gebündelt in der Einrichtung der *Rat und Auskunftsstelle für künstlerische Wohnungspflege*

979 WICHERT 1919, S. 40

980 S. Anm. 112

„Zusammenstellungen“ nehmen den größten Platz dieser Kategorie ein, darunter Ausstellungen wie „Schwäbische Maler“, beschafft vom Kunsthause Achalm Galerie und Verlag, Reutlingen (304 Gemälde, 21 Zeichnungen, September 1920) oder zahlreiche „Sammelausstellungen“ Münchner und Düsseldorfer Kunst.

Ebenso deutlich spiegelt sich das inflationäre Phänomen der Künstlergruppen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, welches insbesondere 1919 einen Höhepunkt erfuhr und dessen Spektrum von lokalen Interessenverbänden bis zu national oder international vernetzten progressiven modernen Gruppen reichte⁹⁸¹, im Ausstellungsprogramm des *Barmer Kunstvereins* der zwanziger Jahre. Besondere Förderung durch den *Kunstverein* erhielt der Barmer Künstlerkreis *Die Wupper*, welcher jährlich fast zweimal eine Ausstellung veranstaltete und dessen Werke auch in der Sammlung Aufnahme fanden. Eine Reihe von lokal verortbaren, expressionistisch arbeitenden Künstlern, darunter Jankel Adler, Alfred Hoffmann, Albrecht Kettler, Kurt Nantke, Richard Paling u. a., hatten sich teilweise unter dem Einfluss bzw. im Kontext ihres Studiums bei Gustav Wiehtüchter, Lehrer an der Barmer Kunstgewerbeschule, Anfang der zwanziger Jahre zum *Wupperkreis* bzw. zur Gruppe *Die Wupper* zusammengeschlossen.⁹⁸² Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Doppelausstellung von Jankel Adler und Franz Wilhelm Seiwert im Jahr 1928, aus der Werke an das Kölner Walraff-Richartz-Museum und nach Detroit vermittelt wurden.⁹⁸³

Hieran schließen sich die Ausstellungen regionaler und nationaler Künstlergruppen, darunter aus Düsseldorf *Gilde* und *Niederrhein* (Mai 1920) oder die Vereinigung Münchner Künstlerinnen *Kreis* (1921), die Künstlergemeinschaft *Fels* (1922 u. September 1923)⁹⁸⁴, *Die Rheingruppe*⁹⁸⁵, eine 1923 gegründeten Abspaltung von *Das Junge Rheinland* (März 1926)⁹⁸⁶, die mit *Fels* verbundene *Gruppe der 6* (Juni 1926)⁹⁸⁷, der *Türmerbund* (Februar 1924)⁹⁸⁸ und *Die Sieben* (1932).⁹⁸⁹

981 S. Kap. 3.1.3.1

982 S. hierzu: Stephanie Barron (Hg.), *German Expressionism. 1915-1925. The Second Generation*, Los Angeles County Museum of Art, Ausst.-Kat., Prestel, München/New York, 1988, S. 104

983 Horst Richter, Hoerle und sein Kreis, Ausst.-Kat., Kunstverein zu Frechen, Frechen, 1970, o. S.

984 Reinhard Hilker neben Franz Bronstert (Hagen), Fritz Fuhrken (Bremen), Carry Hauser (Wien) und Georg Philipp Wörlen (Passau)

985 S. WILHELM 2006, Nr. 180, S. 302-304

986 Jankel Adler, Otto Dix, Artur Erdle (1889-1961), Werner Heuser (1880-1964), Ludwig ten Hompel (1887-1932; Schüler von F. H. Ehmke an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule), Heinrich Kamps (1896-1954), W. [?] Arthur Kaufmann, H. May, Walter Ophrey, A. Uzarsky

987 Mit Josef Achmann, Carry Hauser, Hans Lasser, Evarist Adam Weber, Georg Philipp Wörlen, Joachim Rágóczy (s. Gerwald Sonnberger, Franz X. Hofer, Annerose Riedel (Hg.), Carry Hauser - Georg Philipp Wörlen, Andreas-Haller-Verlag, Passau 1988)

988 Mit J. Bergmann, M. Bergmann, A. von Brandis, L. Dettmann, Faber du Faure, Prof. Friedrich Fehr, A. Jank, Prof. Fritz Kallmorgen, E. Liebermann, A. Lüdecke, A. Luntz, O. Modersohn, Prof. F. Ostwald, Petnel, Prof. H. v. Volkmann, Prof. F. Kallmorgen

989 „Wanderschau in Rheinland und Westfalen“, mit Theo Champion, Adolf Dietrich, Hasso von Hugo, Alexander Kanoldt, Franz Lenk, Franz Radziwill und Georg Schrimpf; zur Gruppe *Die Sieben* s. WILHELM 2006, Nr. 203, S. 328

Bei diesen wenig erforschten Künstlergruppen handelte es sich jedoch mehrheitlich um Zusammenschlüsse, die nicht nur organisatorisch und ökonomisch, sondern durch bestimmte künstlerische Inhalte motiviert waren.⁹⁹⁰ Der *Barmer Kunstverein* fungierte eindeutig nicht als Durchlauferhitzer des in Interessensverbänden organisierten, bereits beschriebenen „Kunstproletariats“.⁹⁹¹

Mindestens zwei Mal jährlich zeigte Reiche die progressive Spitze der modernen Kunstentwicklung in Gruppen- und Einzelausstellungen im *Barmer Kunstverein*, darunter die Wanderausstellung „Meister des Bauhauses in Dessau“ (Februar 1925)⁹⁹², Ausstellungen der Gruppen *Die Abstrakten*, Berlin, (1927)⁹⁹³ und des *Rings neuer Werbegestalter*⁹⁹⁴ (September 1928) sowie die von der *Düsseldorfer Vereinigung für junge Kunst* und Karl With konzipierte Wanderausstellung „Deutsche Künstler im Ausland“ (Oktober 1928).⁹⁹⁵

In Einzelausstellungen wurden in der Zeit der Weimarer Republik u. a. folgende bedeutende Vertreter der modernen Kunst gezeigt: Heinrich Campendonk (November 1920)⁹⁹⁶, William Morgner (Gedächtnisausstellung), Arnold Topp, Max Peiffer-Watenphul, Christian Rohlf, Max Schulze-Soelde (jeweils Januar 1921), August Macke Gedächtnisausstellung (Mai-Juni 1921), Alexej von Jawlensky (1921)⁹⁹⁷, Paul Klee, (September 1922), Emil Nolde, (1922), Adolf Erbslöh (1922, Juli 1924, Februar 1925, März 1928, Mai 1931), Albert Krenz (September 1923), Eduard Dollerschell (November 1923), Heinrich Hoerle, Franz Wilhelm Seiwert (jeweils März 1924), Wilhelm Wulff (April 1924), P. A. Böckstiegel, Konrad Felixmüller (Mai 1924); Walter Dexel (1924), Wassily Kandinsky (Mai 1925), Erich Heckel (Juni 1926), Karl Schmidt-Rottluff (1926), Max Oppenheimer (Januar 1927), Laszlo Moholy-Nagy (Mai 1927), Kurt Schwitters

990 Auch wenn der Autor Wilhelmi nur zwei der hier genannten acht Künstlergruppen in seine Standardwerk aufgenommen hat, vermittelte eine Erstrecherche diesen Eindruck.

991 S. u. a. S. 12

992 Die Wanderausstellung kam vermutlich über die *Kestner-Gesellschaft* in Hannover: „Bauhaus Dessau“, 10.02.-07.03.1926, in der Bilder und Graphik von Feininger, Klee, Kandinsky, Schlemmer, Moholy-Nagy und Muche gezeigt wurden. (SCHMIED 1966, S. 261)

993 Die internationale Gruppe *Die Abstrakten* war mit dem Zusatz „Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten e. V.“ ursprünglich als Absplitterung des *Sturm*-Kreises in Berlin entstanden. Als maßgebliche Mitglieder gelten Oskar Nerlinger, William Wauer und Lazlo Péri. (WILHELMI 2006, Nr. 3, S. 45-48) Hieraus bildeten sich auch sozusagen als Ortsgruppe *Die Abstrakten Hannover*. (S. hierzu: Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus: Oskar Nerlinger und die Berliner Gruppe ‚Die Abstrakten‘: 1919 bis 1933, Diss., Universität Heidelberg, 1984; WILHELMI 2006, Nr. 4, S. 48-49)

994 WILHELMI 2006, Nr. 185, S. 310-3011

995 Mit u. a. G. [Eduard?] Arnthal, E. L. Kirchner, A. Koehler, K. Kluth, F. Radziwil, W. Schmid, K. Sohn-Rethel, P. Strecker, A. Wüster (AUSST. BARMER KUNSTVEREIN 1992, S. 274). Die Wanderausstellung wird in Kap. 3.2.1.3.2 genauer erörtert.

996 38 Gemälde, 8 Aquarelle

997 Es handelte sich um eine große Retrospektive des Künstlers, organisiert von E. E. Scheyer, welche Reiches Ankündigung zufolge von Berlin über München, Frankfurt, Wiesbaden nach Barmen und Düsseldorf wandern sollte. (REICHE 1921a, S. 30)

(„Grosse Merzausstellung, August 1927“)⁹⁹⁸, Wilhelm Morgner (1927) und Heinrich Nauen (März 1929).

Der schematische Überblick (Tab. 1a, b) vermittelt die insgesamt etwas stärkere Vermittlung lokaler und regionaler Künstler als überregionaler Künstler. An der zeitlichen Entwicklung lässt sich möglicherweise der Einfluss bestimmter Faktoren ablesen: Der sichtbare Einbruch der Ausstellungsaktivität im Jahr 1921 im *Barmer Kunstverein* hatte vermutlich politisch-ökonomische Gründe. Daschner zufolge wurden in der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, in diesem Jahr aus eben diesem Grund lediglich zwei Ausstellungen gezeigt. Flechtheim verschob seinen Hauptsitz im Folgejahr nach Berlin, was jedoch mit der wirtschaftlichen Situation und den Einschränkungen u.a. des Bahn- und Postverkehrs als Folge der Rheinlandbesetzung (1919-1930) erklärt wird.⁹⁹⁹ Hinzu kam eine kurzfristig wirkende Novelle der 1919 eingeführten Luxusumsatzsteuer, welche Ateliervverkäufe von der 15% Steuer befreite, so dass die Sammler von den in Galerien und Vereinen veranstalteten Verkaufsausstellungen wegblieben.¹⁰⁰⁰

Die nur schwache Vermittlung internationaler moderner Kunst, die sich jedoch ab Mitte der zwanziger Jahre steigerte, wie sich auch im Aufbau der Sammlung spiegelt, ist sicher auf politische, wirtschaftliche und infrastrukturelle Faktoren, also auf den nach dem Krieg höchst eingeschränkten Handelsverkehr bzw. Kunstmarkt im Rheinland insbes. mit Frankreich, zurückzuführen. Inwieweit dies auch von kulturellen, internationaler Kunst feindlich gesinnten Tendenzen befördert wurde, kann nur am Einzelfall erörtert werden. Hierzu liefern die in Kap. 3.2.1.2 näher behandelten Ideale und Strategien des von Richart Reiche 1921 mitbegründeten *Bund der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet (BDK)* einen interessanten Einblick. Sowohl mittels des Netzwerks des *BDK* als auch durch die Übernahme der Leitung der städtischen Gemäldegalerie Bochum¹⁰⁰¹ erweiterte Richart Reiche seinen Handlungsspielraum als Vermittler moderner Kunst ab 1921 auf das gesamte rheinisch-westfälische Industriegebiet, was die Organisation von großen

998 Für die „Grosse Merzausstellung“, 1927, sind folgende Stationen nachgewiesen: *NKV* im Neuen Museum und *Wiesbadener Gesellschaft für Bildende Kunst*, Wiesbaden, 05.–31.03.1927 (innerhalb der „März-Ausstellung“); Städtische Gemäldegalerie, Bochum, 10.–24.7.1927 (innerhalb der „Juli-Ausstellung“); *Kunstverein Barmen*, August 1927. Folgende weitere Stationen wurden angekündigt, können bislang aber nicht bestätigt werden: Dresden, März 1927; Kunstsalon L. Schames, Frankfurt (Main), Mai 1927; Galerie Dr. Becker und Alfred Newman, Köln, September 1927; *Kunstverein Hannover*, 1927; als Katalog erschien „Merz 20“, darin 148 Werke; Wiesbaden 57 Nummern im Katalog angegeben, davon 27 mit Titeln aufgelistet; Bochum 143 Werke. (Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters Archiv, «Einzelausstellungen Kurt Schwitters», verfügbar über: URL, <http://www.sprengel-museum.de/kurt_schwitters_archiv>)

999 DASCHER 2011, S. 135; s. a. Hans Peter Thurn, *Bildmacht und Sozialanspruch: Studien zur Kunstsoziologie*, Leske und Budrich, Opladen, 1997, S. 171

1000 ENDERLEIN 2006, S. 39; s. a. o.A., «Ateliervverkäufe frei!», in: *Kunstchronik*, Jg. 55, H. 48, 27.08.1920, S. 943

1001 S. KREUZER 2000, S. 3-18

Wanderausstellungen, von denen alle Beteiligten profitieren konnten, ermöglichte. So beabsichtige man, mit der „Wander-Ausstellung Aachener Künstler“, zusammengestellt Max Schmidt-Burgk¹⁰⁰², im Sommer/Herbst 1922 „durch den *BDK* Proben [ihres] Schaffens in die Städte von Rheinland und Westfalen [zu senden]“.¹⁰⁰³ Die Ausstellung wurde im September 1922 im *Barmer Kunstverein* gezeigt. Schmidt-Burgk wollte mit einer interessanten Auswahl junger expressionistischer, in Aachen gebürtiger, aber auch darüber hinaus wirkender Künstler, darunter Hans Bolz, August v. Brandis, Fritz Buch, Karl Bürger, Heinrich Maria Davringhausen, Josse Goossens, Hartig Mainzer und Ewald Mataré, gleichzeitig „Zeugnis ablegen, daß das Geschwätz von der Verwelschung Aachens töricht“¹⁰⁰⁴ sei. Ob Richart Reiche seine in den ersten Jahren der Weimarer Republik verstärkte Förderung lokaler und regionaler Künstler im *Barmer Kunstverein* wie Schmidt-Burgk – zumal im Hinblick auf die drohende Rheinlandbesetzung – als eine „deutsche Arbeit“, mit der man „treu zum Vaterland [stünde]“, begriff, lässt sich auf Grundlage der in dieser Arbeit gesichteten schriftlichen Äußerungen Reiches aus dieser Zeit nicht belegen.

Kurt Schwitters’ „Grosse Merzausstellung“, welche Reiche von der vermutlich 1. Station im *NKV* Wiesbaden, 5. bis 3. März 1927, übernahm, um sie zuerst in der Städtischen Gemäldegalerie Bochum vom 10. bis 24. Juli und dann im *Barmer Kunstverein* im August 1927 zu präsentieren¹⁰⁰⁵, liefert nur ein herausragendes Beispiel der in der zweiten Hälfte der Zwanziger erfolgten verstärkten Öffnung des Barmer Ausstellungsprogramms für junge überregionale Kunst sowie für die Ausweitung des Handlungsspielraums im rheinisch-westfälischen Industriegebiet.¹⁰⁰⁶ Die hierdurch angestrebte „Rationierung der Kräfte“¹⁰⁰⁷ ermöglichte oftmals die Publikation eines begleitenden Katalogs.¹⁰⁰⁸

Auf Grundlage des äußerst lückenhaften Quellenmaterials lässt sich nicht eruieren, inwieweit der *Barmer Kunstverein* neue Vermittlungsformen nutzte. Die sehr späte

1002 S. S. 79; vgl. TURCK 1994a & Martin Turck, «Das Reiff-Museum der Königlich Rechnischen Hochschule Aachen als Institution zur Förderung der Moderne», in: Dieter Breuer (Hg.), *Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900-1933*, Rheinland Verlag GmbH, Köln, 1994, S. 383-438

1003 Max Schmidt-Burgk, «Von Aachener Kunst», in: *BDK* (Hg.), *Wander-Ausstellung Aachener Künstler*, Ausst.-Kat., Sommer/ Herbst, 1922, o. S.

1004 Ebd.

1005 AUSST. SCHWITTERS

1006 Die Recherchen von Clemens Kreuzer zur Geschichte der Städtischen Gemäldegalerie Bochum, die übrigens ebenfalls durch einen zur Eröffnung 1921 gegründeten *Verein der Kunstfreunde* finanziell getragen wurde, weisen eine ganze Reihe von Ausstellungen auf, die Reiche zeitlich versetzt jeweils im *Barmer Kunstverein* und in Bochum präsentierte, darunter: Wassily Kandinsky (Barmen, Mai 1925), Doppelausstellung Wassily Kandinsky/Marianne von Werefkin (Bochum: April/Mai 1925, jew. 20/38 Werke); Erich Heckel (Barmen, Juni 1926; Bochum, August 1926, 67 Werke); „Meister des Bauhauses in Dessau“ (Barmen, Februar 1925; Bochum, Juli 1925); „Die Abstrakten“, Berlin, (Barmen, 1927; Bochum, Mai 1927); *Neue Sachlichkeit*“ (Barmen, März 1928; Bochum, Frühjahr 1928). (KREUZER 2000, S. 10)

1007 *BDK* 1922a, S. 13

1008 Alle der belegten vom *BDK* durchgeführten Veranstaltungen waren mit einem Katalog versehen.

Einführung eines Vortragsprogramms im Jahr 1921¹⁰⁰⁹ lässt allerdings nicht auf eine Vermittlung mit „modernem“ kunstkritischem Anspruch, wie sie z. B. in der *Kestner-Gesellschaft* ein zentrales Instrument bildete, schließen:

„Um das Interesse unserer Mitglieder an den Fragen der bildenden Kunst über die Auswirkung der das Rückgrat unserer Bestrebungen bildenden Ausstellungen hinaus zu steigern, haben wir in diesem Jahre auf die Ausgestaltung des Vortragswesens besonderen Wert gelegt und mit der Einrichtung einer geschlossenen Vortragsfolge für den Winter 1921/22 eine Tradition einzuführen versucht, die sich bei anderen Vereinen aufs Beste bewährt hat.“¹⁰¹⁰

Auch wenn in den Jahresrückschau der zwanziger Jahre keine weiteren Vortragstätigkeiten erwähnt sind, hob Reiche in einem Aufsatz 1926 die Veranstaltung von Vorträgen und Führungen durch den *Kunstverein* „um das Verständnis für künstlerische Fragen zu vertiefen“¹⁰¹¹ hervor und nannte als weitere um die Vermittlung bemühten Akteure den *Verein für wissenschaftliche Vorlesungen*, den *Allgemeinen Bildungsverein*, den *Architekturverein*, den *Verein für Kunst und Gewerbe* sowie die *Volkshochschule*.¹⁰¹²

In der spezifischen Barmer Situation bildeten Ausstellungen nicht nur durch die Vermittlung des „Guten und Schönen“¹⁰¹³, sondern auch in finanzieller Hinsicht das „Rückgrat“ des Vereins, der bis 1926 ohne jegliche städtische Zuschüsse existierte¹⁰¹⁴ und sich neben den Mitgliedsbeiträgen und Stiftungen hauptsächlich aus den Verkäufen finanzierte.

1009 In den Jahresberichten des *Barmer Kunstvereins* 1922 bis 1932, welche nur in Form von Veröffentlichungen in regionalen Zeitungen in einer ZAS der Museums-Bibliothek des Von der Heydt-Museums Wuppertal überliefert sind, ist die Veranstaltung von Vorträgen nicht erwähnt.

1010 Dr. Paul Clemen, „Neues von Denkmalpflege und Heimatschutz“, 24.11.1920; Dr. Karl With, „Indische Kunst, Architektur und Plastik“, 15.12.1920, Richart Reiche, „Mathias Grünewald“, 16.02.1921; Wilhelm Waetzoldt, „Die augenblickliche Lage der deutschen Kunst“, 16.03.1921; Eckart von Sydow, „Der moderne deutsche Expressionismus als geistesgeschichtliche Bewegung“, 5.4.1921 (Kunstverein in Barmen, Jb. 56, 1921)

1011 Richart Reiche, «Pflege der bildenden Künste», in: Heinrich Haacke (Hg.), *Aus Barmens Wirtschaft und Kultur*, Oscar Born, Barmen, 1926, S. 78-100, hier: S. 94.

1012 Ebd.

1013 S. Anm. 951

1014 Die ab 1926 von der Stadt Barmen bis 1929 (Vereinigung mit Elberfeld zur Stadt Wuppertal) geleisteten Bezuschussungen lassen sich aus den Korrespondenzen des *Kunstvereins* mit der Stadtverwaltung, bewahrt in Stadtarchiv Wuppertal, K III 3 a, wie folgt entnehmen: Schreiben Kunstverein Barmen – Stadtverwaltung, z. Hd. des Oberbürgermeisters, 03.11.1926 (gez. vom Vorstand des Barmer Kunstvereins): bzgl. der bevorstehenden Feierlichkeiten zum 60jährigen Jubiläum des Kunstvereins, kurzer Geschichtsabriss, Entwicklung bis zur Gegenwart, Betonung der finanziellen Unabhängigkeit und Bitte um eine Gabe. Hierauf gibt die Stadt 5000 M; Schreiben Kunstverein Barmen – Stadtverwaltung z. Hd. des Oberbürgermeisters, 16.11.1926, mit Dank für die Spende, Bewilligung und Beschluss des Finanzausschusses, 02.12.1926; Schreiben Kunstverein in Barmen – Stadtverwaltung, z. Hd. des Oberbürgermeisters (gez. Rudolf Ibach): anknüpfend an die getätigte Spende der Stadt nun Hinweis auf erhebliche Probleme in der Bewältigung der Betriebskosten; Schreiben Kunstverein in Barmen – Stadtverwaltung, 10.05.1927 (gez. Dr. R. Reiche): bzgl. des Geldtransfers, aus einer Vfg. der Stadt vom 13.05.1927 geht eine Bewilligung von 2000 M für das Jahr 1927 in 2 Raten hervor; Schreiben Kunstverein Barmen – Oberbürgermeister der Stadt Barmen, 21.03.1929: Bitte um Jahresbezuschussung, Schilderung der Tätigkeiten des Vereins; Schreiben Kunstverein Barmen – Oberbürgermeister der Stadt Barmen, 14.03.1928, mit Bitte um Jahresbezuschussung, Schilderung der Tätigkeiten des Vereins

Mehr noch als durch das Ausstellungsprogramm agierte der *Barmer Kunstverein* durch den Aufbau seiner modernen Galerie als Vermittlungsinstanz moderner Kunst.¹⁰¹⁵ So heißt es in der Jahresrückschau von 1923, dass die „Gesamtschau der Galerie mit den 60 Neuerwerbungen [...] besonderes Interesse auch seitens auswärtiger Kunstfreunde fand“ und „durch eine Folge von Führungen des Konservators erläutert wurde“. Die Besucherzahl von 1923 belief sich auf 14.177, die höchste Besucherzahl seit 1912 (14.937), bei einer Mitgliederzahl von 1452, welche die höchste in der gesamten Geschichte des Kunstvereins darstellt.¹⁰¹⁶ Die starke Öffentlichkeitswirksamkeit des *Barmer Kunstvereins*, die mit der erstmaligen Präsentation der modernen Galerie im Jahr 1923 zusammenfällt, war nur von kurzer Dauer, denn bis 1929 fielen die Besucherzahlen mit 5852 und Mitgliederzahlen mit 705 kontinuierlich und dramatisch zurück.

3.2.1.1.3 Schaffung einer modernen Galerie

Dadurch, dass 221 von den insgesamt 349 identifizierten Werken, die seit Gründung des *Kunstvereins* 1866 bis 1941 zum Bestand der Vereinsgalerie gehörten¹⁰¹⁷, zwischen 1919 und 1931, also im Zeitraum der gemeinsamen Leitung durch Richart Reiche und Rudolf Ibach als 1. Vorsitzenden, in die Sammlung gelangten (in den Zeiträumen 1900-1919 sowie 1931-1941 wurden der Sammlung 39 Werke, hauptsächlich durch Nachlass-Stiftungen zugeführt), lässt sich die rekonstruierte Sammlung des *Barmer Kunstvereins* als programmatisch geprägtes Gebilde moderner Kunst der in der Zeit der Weimarer Republik betrachten. Bis auf wenige Ausnahmen handelte es sich hierbei um Werke zeitgenössischer Künstler. In den schematische Darstellungen (Tab. 5a, b, c) werden bestimmte, in der Folge erörterte Eigenschaften des Sammlungsbaus anschaulich.

Bereits bei seinem Amtsantritt im Jahr 1907 hatte Reiche seine Pläne zu einem planvollen Ausbau der Vereinsgalerie dargelegt. Die zwischen 1908 und 1913 vom *Kunstverein* selbst für die Vereinsgalerie erworbenen fünf Gemälde sind von lokalhistorischer Bedeutung und zeigen Interesse an einer regionalen, gemäßigten modernen Kunst an.¹⁰¹⁸

Die Öffnung für modernste Kunst internationalen Gepräges erfuhr die Vereinsgalerie in

¹⁰¹⁵ Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1923

¹⁰¹⁶ BECKS-MALORNY 1992, S. 281-283

¹⁰¹⁷ Dies ist natürlich eine fiktive Akkumulation von Werken, die sich seit Gründung nachweislich im Besitz des Vereins befanden: 1919 wurde eine Reihe von Werken verkauft, 1937/1938 wurden 83 Werke als „Entartete Kunst“ beschlagnahmt, 1941 erfolgte der letzte bekannte Zuwachs der Sammlung, 1943 wurden durch einen Bombeneinschlag die Bestände auf ca. 70 Werke dezimiert, s. weiter unten

¹⁰¹⁸ Georg Burmester, „Winter im Fischerhafen“, 1900, erw. 1909; Bernhard Hoetger, „Weibl. Torso“, 1905/06, erw. 1909; Arthur Kampf, „Bildnis Robert Barthels“, 1908; Rudolf Ritter, „Bildnis Franz Koenen“, 1909, erw. 1910; August Deusser, „General und Adjutant“, ?, erw. 1910; zusätzlich gelangt 1911 durch Stiftung des zur Erweiterung der Vereinsgalerie gegründeten *Vereins der Kunstfreunde* das Bild „Diner“ des Düsseldorfer Malers Wilhelm Schreuer in die Sammlung.

den Vorkriegsjahren ab 1910, wie bereits erörtert wurde, durch Schenkungen aus den Mitglieder- und Vorstandskreisen des *Kunstvereins* und durch befreundete Künstler, eine Entwicklung die mit dem Selbstverständnis als „fortschrittlicher Kunstverein“ unter fachmännischer Leitung einherging. Um 1913 war die Absicht der Schaffung einer modernen Galerie, parallel zur Neueröffnung des städtischen Museums Elberfeldt, explizit geworden. Zur Umsetzung seiner Ziele legte der *Kunstverein* in dieser Zeit einen Gemäldefonds an. Der Ausbau der Vereinsgalerie erfolgte jedoch zwischen 1913 und 1921 weiterhin im Wesentlichen durch private Zustiftungen.¹⁰¹⁹

Mit der Rückkehr von Richart Reiche wurden ab 1919 erneut gezielt Gelder für den Ausbau der Vereinsgalerie gesammelt. Der Kunstverein signalisierte seine Absichten auch durch eine, jedoch nicht weiter erläuterte, Umstrukturierung der Bestände, indem er 1919 den vorhandenen Gemäldefonds durch Verkäufe von Werken aus der eigenen Sammlung zu einem Betrag von 27.983,61 M aufstockte. Aus diesem Geld wurde ein verzinstes Gemäldefonds-Rücklagenkonto gebildet.¹⁰²⁰ Durch die ab 1919 akquirierten Spenden belief sich der in einem separaten, zum Ausbau der Galerie neu eingerichteten Stiftungskonto befindliche Etat 1921 auf über 300.000 M, und man beschloss, 100.000 M für Erwerbungen der Vereinsgalerie aufzuwenden, „der damit in beschränktem Umfange die Möglichkeit einer planmäßigen Erweiterung ihres bisherigen Bestandes eröffnet wurde“.¹⁰²¹

Über den Ankauf von Werken, üblicherweise vorgeschlagen vom Kunstvereinsleiter, war bisher gemeinschaftlich von Vorstand (6 Mitglieder) und Ausschuss (25 Mitglieder) entschieden worden.¹⁰²² Es scheint, dass dieses Vorgehen jedoch in den Jahren 1921 bis

1019 Bis auf eine 1914 vom Verein erw. Mappe mit Lithographien des Künstlers Rene Beck erfolgten in den Jahren 1913 bis 1921 nachweislich folgende Stiftungen für die Vereinsgalerie: Marianne von Werefkin, „Rauchwolke (Kalkofen)“, Geschenk R. Ibach, 1914; Wassily Kandinsky, „Improvisation 3 (Der Reiter)“, 1909, Geschenk R. Ibach 1914; Fritz Köhler, „Moorlandschaft im Schnee“, ?, Stiftung Hugo Toelle, 1915; Max Kowarzik, „Bildnis eines Malers“, 1912, Stiftung Joh. Engels, 1918; Walter Püttner, „Zur Karnevalszeit“, 1911, Stiftung, Joh. Engels, 1918; August Deusser, „Landstrasse“, Stiftung Johann Engels 1918

1020 «Jahresrechnung 1919», in: Kunstverein in Barmen, Jb. 54, 1919, S. 7. Mutmaßlich wurde dieser Fond zur Wahrung eine gewissen Substanz in Staatspapieren angelegt. Dies kann aus einer Bittstellung um Förderung an das Oberbürgermeisteramt der Stadt Barmen aus dem Jahr 1926 gefolgert werden, in der es heißt, dass „alle dem Verein vor dem Kriege gemachten und mündelsicher angelegten Stiftungen durch die Inflationskrise restlos verloren [seien]“. (Richart Reiche – Oberbürgermeister der Stadt Barmen, 03.11.1926, Stadtarchiv Wuppertal, K III a (1910-1931))

1021 «Jahresrechnung 1921», in: Kunstverein in Barmen, Jb. 56, 1921, S. 7

1022 „1.) Der Galerieleiter (Kunsthistoriker) ist nicht befugt selbständig Ankäufe zu machen. 2.) Die Ankäufe für die Vereinsgalerie werden in der Regel vom fachmännischen Leiter vorgeschlagen. Die Entscheidung trifft der Vorstand (einschließl. Des fachmännischen Leiters 6 Mitglieder) und der Ausschuss (25 Mitglieder) 3.) Eine höhere Instanz, der eine Bestätigung dieser Beschlüsse unterläge, existiert nicht. 4) & 5) In den meisten Fällen werden die Kunstwerke von den Künstlern direkt angekauft, zum geringeren Teil durch die Vermittlung des Kunsthandels, in einzelnen Fällen, in denen die Fachkommission außer dem fachmännischen Leiter noch einen Vertrauensmann zu ernennen pflegt, auch auf Kunstauktionen.“ (Richart Reiche – Oberbürgermeister der Stadt Mannheim, 10.12.1913, Stadtarchiv Wuppertal, K III 3 a, Akte der Stadtverwaltung Korrespondenz mit dem Kunstverein Barmen)

1923 ausgesetzt wurde. So dankte man im Bericht über das Jahr 1922 den „Herren Rud. Ibach und Dr. Reiche, die vom Vorstand und Ausschuss mit dem Ankauf der Werke betraut wurden [...]“.¹⁰²³ Rudolf Ibach, der sich bereits in der Vorkriegszeit durch wichtige Stiftungen für den Ausbau der modernen Galerie engagiert hatte¹⁰²⁴, wurde 1921 zum 1. Vorsitzenden gewählt. Der als Sammler moderner französischer Kunst bekannte Heizkesselfabrikant Max Siller übernahm in diesem Jahr das Amt des Schatzmeisters. Vor dem Hintergrund dieser strukturellen Veränderungen schritt der Ausbau der Galerie so zügig voran, dass Reiche im April 1923 eine Ausstellung der Neuerwerbungen von „60 Ölgemälden, 12 Aquarellen und 2 Farbzeichnungen“ zusammen mit 18 gestifteten Werken¹⁰²⁵ ankündigte. Der Bericht über das Jahr 1923 gibt Auskunft über das „Besondere[...] Interesse auch seitens auswärtiger Kunstfreunde [welches die] im April ausstellte und durch eine Folge von Führungen des Konservators erläuterte Gesamtschau der Galerie mit über [fehlt!] Neuwerbungen aus dem Kreise der expressionistischen Malerei [fand]“.¹⁰²⁶ Allein im Laufe des Jahres 1923 wurden der Vereinsgalerie allerdings weiterhin „aus eigenen Mitteln 11 Ölgemälde, 10 Aquarelle und 2 Zeichnungen und durch Schenkungen 2 Gemälde und 2 Aquarelle“¹⁰²⁷ zugefügt. Weiterhin rief hier man zur Unterstützung des Ausbaus der Sammlung auf, die nun ein klares Profil aufwies:

„Der von der Galerie angestrebten Übersicht über die expressionistische Malerei fehlen immer noch einige führende Künstler zum Teil überhaupt, zum Teil mit wirklich repräsentativen Werken. Die Lücken hofft der Verein mit Unterstützung seiner Freunde recht bald auszufüllen, um wenigstens von diesem jüngsten Teilgebiet der modernen deutschen Malerei ein planmäßig abgeschlossenes Bild in der Ruhmeshalle bieten zu können.“¹⁰²⁸

Von den insgesamt 89 Gemälden und 28 Papierarbeiten, die laut Auskunft der Jahresberichte und -rückschau zwischen 1921 und 1923 in die Sammlung gelangten, hat Ulrike Becks-Malorney in ihrem „Katalog der Bilder des Barmer Kunstvereins“¹⁰²⁹ 86 Werke rekonstruiert. So erhält man einen guten Überblick über das Profil allein dieses bedeutenden Teilbereichs der Sammlung, die im Zuge der Beschlagnahmung durch das nationalsozialistische Regime 1937/38 um 83 Werke „Entarteter Kunst“ und wiederum

1023 Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1922

1024 S. Kap. 3.1.2.1

1025 Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1922

1026 Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1923

1027 Ebd.

1028 Ebd.

1029 KAT. BARMER KUNSTVEREIN 1992; verzeichnet sind hier insgesamt 349 Werke (Ölwerke, Papierarbeiten und Skulpturen), die zwischen 1866 und 1946 durch Erwerb oder Stiftung in die Sammlung des Kunstvereins aufgenommen wurden. Der Katalog basiert auf dem Bilder-Verzeichnis welches heute im Archiv des von der Heydt Museums bewahrt wird und welches über Künstler, Titel und Angaben zur Technik, jeweils das Erwerbsjahr nicht jedoch unbedingt das Entstehungsjahr des Werkes angibt; darüber hinaus gibt es Aufschluss über die ab 1937 einsetzende Beschlagnahmung einzelner Bilder durch das nationalsozialistische Regime.

durch einen kriegsbedingten Brand im Keller der Ruhmeshalle 1943 um eine große Anzahl dezimiert wurde, so dass von der über 300 Werke umfassenden Sammlung nach dem Krieg nur 70 Werke übrig blieben.¹⁰³⁰

Den durch den 1. Weltkrieg verzögerten, jedoch seit 1913 manifesten Bestrebungen des *Kunstvereins*, eine moderne Galerie zu schaffen, leistete man durch gesteigerte Sammlungsaktivität des *Barmer Kunstvereins* um 1922 Folge (Tab. 5a). Die Konjunktur und die Beweggründe des Vorstands und Ausschusses, Reiche und Ibach ab 1921 mit dem Ankauf der Werke zu betrauen, kann jedoch, auch wenn die Vereinsakten des *Kunstvereins* und damit die Protokolle der Hauptversammlungen verschollen sind¹⁰³¹, im größeren kunstpolitischen und -wirtschaftlichen Kontext gedeutet werden. Zum einen war die moderne Kunst insbesondere seit 1917, wie bereits am Beispiel der *FDK* erörtert wurde, mittlerweile von Sammlern und vereinzelt von Institutionen¹⁰³² als bedeutendes Sammlungsgebiet erschlossen worden. Ludwig Justi im August 1919 eröffnete „Sammlung der Gemälde und Bildwerke der Neuen Abteilung der Nationalgalerie“ in Berlin zeigte eine umfassende Präsentation expressionistischer Werke, die allerdings zu großen Teilen aus Leihgaben bestand.¹⁰³³

Die hier stattfindende Propagierung des Expressionismus auf nationaler Ebene und die Einführung der „Gattung des Museums für zeitgenössische Kunst“¹⁰³⁴, könnte die von Reiche und ab 1921 von Ibach planmäßig forcierten Bestrebungen zum Aufbau einer modernen Galerie bestätigt und vor den Mitgliedern des Kunstvereins legitimiert haben. Mit der von Justi seit November 1918 für die Neue Abteilung vorangetriebene Ankaufspolitik expressionistischer Kunst ging eine Sprengung der Ankaufskommission der Nationalgalerie und die Neubildung eines „Sachverständigenausschuß“ einher, welcher die Ankäufe moderner Werke ermöglichte.¹⁰³⁵ Justi hatte sich im Laufe dieser

1030 BECKS-MALORNY 1992, S. 85

1031 Bei der Bombardierung Barmens am 29./30. Mai 1943 wurden sämtliche Akten vernichtet. Schweiger zufolge erschienen ab 1921 keine gedruckten Jahresberichte des Kunstvereins (SCHWEIGER 1994, S. 27, Anm. 12), was jedoch nicht richtig sein muss, zumal die Erscheinung von „Jahresberichten“ nach 1921 mehrfach in den in der Presse veröffentlichten Jahresrückschau erwähnt ist (s. u. a. Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1929). Weder bei der Recherche in der Bibliothek des Von der Heydt-Museums, dessen Archivar mit der Quellenrecherche zum *Barmer Kunstverein* befasst ist, noch im Laufe der Sichtung von Vereinsakten anderer hier behandelter Kunstvereine, noch in Bibliotheken oder Online-Antiquariaten, die oftmals Jahresberichte von Kunstvereinen in ihrem Verkaufskatalog führen, ist d. Verf. fündig geworden.

1032 Fritz Wichert (Kunsthalle Mannheim), Max Sauerlandt (Moritzburg Halle), Karl Ernst Osthaus (Folkwang-Museum, Hagen)

1033 Kurt Winkler, *Museum und Avantgarde*. Ludwig Justi Zeitschrift ‚Museum der Gegenwart‘ und die Musealisierung des Expressionismus, Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 17, Leske und Budrich, Opladen, 2002, S. 84 ff.

1034 Kurt Winkler, «Ludwig Justi und der Expressionismus: zur Musealisierung der Avantgarde», in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 52, Beiheft ‚Ludwig Justi – Kunst und Öffentlichkeit‘, Mann, Berlin, 2010, S. 90. Winkler schreibt der Neuen Abt. der Nationalgalerie eine wesentliche Rolle in der Prägung dieser Gattung zu;

1035 Kristina Kratz-Kessemeier, «Die moderne Abteilung der Nationalgalerie im Kronprinzenpalais», in: Dies. 2008, S. 126-146, hier: S. 127 ff.

Umbildungen sogar darum bemüht, über die Ankäufe ohne Kommission und nur unter Aufsicht des Kultusministeriums zu entscheiden, was Kratz-Kessemeier zufolge eine „zeitgenössisch keineswegs ungewöhnlich[e]“ Bestrebung darstellte.¹⁰³⁶ Diese Neuerungen in der Museumspolitik gingen mitunter Hand in Hand mit den Strategien „moderner“ Kunstvereine, was weiter unten an den Beispielen Lübeck und Oldenburg behandelt wird.

Im Vertrauen auf die zwei „Sachverständigen“ Reiche und Ibach – letzterer war, bis ca. 1919 in Berlin lebend, als Privatsammler und Mäzen, zudem als Mitglied der *FDK* ein versierter Kenner der Netzwerke und des Marktes moderner Kunst in ganz Deutschland – wurde der explosionsartige Ausbau der Sammlung um 1922 also durch strukturelle Änderungen innerhalb des *Kunstvereins* möglich. Diese Neuerungen wurden jedoch wohl lediglich mit dem Vorstand und dem Ausschuss verabredet und sehr wahrscheinlich nicht als Satzungsänderung verankert.¹⁰³⁷ Das liegt nahe, zumal, wie bereits aus dem Ausstellungsprogramm hervorging, Reiche auch die Sammlung betreffend weiterhin eine ausgleichende Politik zwischen verschiedenen im *Kunstverein* vertretenen Interessengruppen verfolgte. Parallel zum Aufbau der modernen Abteilung engagierte sich z. B. ein *Verein der Kunstfreunde*, der sich schon in der Vorkriegszeit für die Sammlung des *Barmer Kunstvereins* eingesetzt hatte¹⁰³⁸ durch die 1921 erfolgte Stiftung des Gemäldes „Kircheninneres“, 1879, des Genremalers Friedrich (Fritz) Steinmetz-Noris (1860-1923). Immerhin gelangten in dem untersuchten Zeitraum von 1919 bis 1931 Werke (ca. 14%), die in der schematischen Analyse des Sammlungsprofils vereinfachend als „Nicht-Moderne Kunst“ klassifiziert werden, von welchen 14 privat gestiftet, jedoch immerhin 15 vom *Kunstverein* selbst erworben wurden, in die Sammlung.¹⁰³⁹ Diese Gruppe beinhaltete Werke der naturalistischen Landschafts- und Genremalerei sowie vor

1036 KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 32, Anm. 45

1037 Dies lässt sich aus dem Wortlaut von Jb. 1922 des Kunstvereins in Barmen folgern, kann jedoch aus Mangel an Quellen nicht eindeutig belegen.

1038 S. Einzelstiftungen in: KAT. BARMER KUNSTVEREIN 1992

1039 Andreas Bruebach (1861-1906), „Damenbildnis“, ?, gest. 1921, Nachlass Witwe Rud. Ibach Reyscher; Ludwig Fahrenkrog (1867-1952), „Verlassen“, 1916, gest. ?, Karl Benrath; Peter Greeff, (1865-1939), „Märzstimmung“, ?, erw. 1927; Johann Greferath (1872-1946), „Zwei Schwestern“, 1922, erw. 1923; Maria von Knapp (1867-1932), „Damenbildnis“, gest. 1926, Dr. Richart Reiche; Julius Mermagen (1874-1930), „Landschaft“, 1924, erw. 1920er Jahre; Heinrich Meyer-Egg (1893-?), „Eislauf“, 1921, erw. 1923; Wilhelm Nagel (1888-1945), „Rote Rosen“, erw. 1928; Max Heinrich Friedrich von Sendewitz (1862-?), „Bildnis der Mutter und Schwester des Künstler“, 1889, gest. 1922 O. Kühnendahl, R. Ibach, Dr. Stood, Witwe G. A. Schlechtendahl; Richard Sprick (1901-1968), „Schwedische Schärenlandschaft“, 1929, erw. 1930; Friedrich Steinmetz-Noris (1860-?), „Kircheninneres“, 1879, 1921, gest. *Verein der Kunstfreunde*; Wilhelm Trübner (1851-1917), „Leoparden und Löwenfell“, erw. 1922; Friedrich Voltz (1817-1886), „Viehherde“ (Ölskizze), gest. 1921, Nachlass Witwe Rud. Ibach Reyscher; Otto Friedrich Weber (1890-1957), „Landschaft mit Haus“, gest. 1924, Dr. Orloff; Josef Wenglein (1845-1919), „Baumstudie“, 1923, ?, ?, Eduard Schulz-Briesen (1831-1891), „Bildnis Fr. Frink“ & „Selbstbildnis“, ?, je erw. 1921; Herrmann Bahrmann (1874-1941), „Bildnis des Buchbindermeisters Kornacker“, 1920, gest. 1927, Th. Hinsberg; „Stilleben mit Schellfischen“, ?, erw. 1925; „Bildnis Professor Dr. Karl Neumann“, gest. 1927, Rudolf Ibach; „Bildnis Friedrich Hermann Rittershaus“, erw. 1927; Carl Benning (?), 5 „Ansichten von Alt-Barmen“ (1925/1926), erw. 1925; gest. 1926, Max Wenner; erw. 1928

allem Bildnisse von lokal- oder vereinshistorischer Bedeutung. Auch die Veranstaltung der Ausstellung „Das erzählende Bild. 70 Gemälde des 19. Jh. aus Barmer Privatbesitz“ im September/Oktober 1924 zeugt von dem Gewicht bzw. Reichtum der Einbindung dieser Interessengruppe im *Barmer Kunstverein*. Innerhalb der schematischen Analyse des Profils der Sammlung wurde neben der Kategorie „Nicht-Modernen Kunst“ nochmals die Kategorie „Kunst des 19. Jh.“ betrachtet (Tab. 5c). Diese sechs Werke hauptsächlich französischer Malerei, darunter die vom *Kunstverein* erworbenen Landschaften von Théodore Géricault und Charles-François Daubigny¹⁰⁴⁰, ergänzen als Wegbereiter den Sammlungsbereich der französischen Moderne, der ja in der Vorkriegsjahren aufgebaut worden war und ab der Mitte der zwanziger Jahre vereinzelt insbesondere um kubistische Werke erweitert wurde¹⁰⁴¹. Diese Ankäufe folgen somit einer bestimmten Sammlungsstrategie, der im schematischen Überblick allerdings nicht Rechnung getragen wird.

Der explosionsartige Sammlungsausbau der modernen Galerie in *Kunstverein Barmen* um 1922 lässt sich jedoch auch aus der rapide zunehmenden Entwertung des Geldes deuten, die eine Flucht in die Sachwerte erzeugte und innerhalb des seit dem 1. Weltkrieg wachsenden Marktes für moderne Kunst, eine erhebliche Steigerung der Preise mit sich brachte.

Während man in Berlin für die Präsentation expressionistischer Kunst in der Nationalgalerie zu Anfang hauptsächlich auf Leihgaben zurückgreifen musste¹⁰⁴², konnte man in Barmen im April 1923 die erste „Ausstellung der Sammlung des Barmer Kunstvereins“ mit 78 Ölwerken und 14 Papierarbeiten moderner Künstler eröffnen.

Deutlich lässt sich an der Verlaufskurve der Sammlungsaktivität (Tab. 5a) die durch die Inflation und die 1924 eingeführte Währungsreform in den Markt für moderne Kunst einbrechende Flaute ablesen. So erklärte z. B. Hans Goltz Ende 1923, man habe seit Kriegsende bis Anfang 1923 im Kunsthandel wie im Atelier „Verkaufssummen“ erzielt, „welche die Verschleuderung durch hohe Umsatzziffern verschleierten“ und dass „der Kunsthändler ohne Reserven [bei der gegenwärtigen] Absatzstockung [...] vor der

1040 Charles-François Daubigny (1817-1878), „Les coteaux de Butry“, ?; gest. 1929; Théodore Géricault (1791-1824), „Gewitterlandschaft“, ?; erw. 1928; Théodule Ribot (1823-1824), „Alte Frau“, ?; Antoine Vollon (1833-1900), „Flußlandschaft“, ?; erw. 1928; Friedrich Ringel (1837-1887), „Zorniges Mädchen“, ?; erw. 1928; „Selbstbildnis“, ?; erw. 1927

1041 Robert Genin, 1887-1939, „Landschaft bei Ascona“, ?; gest. R. Ibach 1924; Pierre Paul Girieud, 1875-1940, „Damenbildnis“, 1902, gest. A. Flechtheim 1926 (vermutl. zum Jubiläum d. *Kunstvereins*); Juan Gris, 1888-1927, „Tisch mit Stilleben“, ?; gest. Dr. G. F. Reber 1926 (vermutl. zum Jubiläum d. *Kunstvereins*); August Herbin, 1882-1960, „Coin de village“, ?; erw. 1931; Georges Kars, 1882-1945, „Frauenakt“, 1912, erw. 1922; Fernand Léger (1881-1953), „Stilleben mit Früchteschale“, 1915, gest. 1931; Jean Metzinger, (1883-1956), „Stilleben“, erw. in den zwanziger Jahren; Henri Rousseau, 1844-1910, „Das Haus des Glasbläfers“, 1900, erw. 1924

1042 WINKLER 2010, S. 84 ff.

Auflösung“ stehe.¹⁰⁴³ Wie aus einem Schreiben an das Oberbürgermeisteramt der Stadt Barmen¹⁰⁴⁴ hervorgeht, hatte der Verein „alle dem Verein vor dem Kriege gemachten und mündelsicher angelegten Stiftungen durch die Inflationskrise restlos verloren“. Gemeint war hier höchstwahrscheinlich das separat angelegte „verzinsten Gemälde-Fonds-Rücklagenkonto“.¹⁰⁴⁵ Der Vorstand ging mit gutem Beispiel voran und leistete 1926 eine Ehrengabe von insgesamt 12.000 M zum 60. Jubiläum des *Kunstvereins*. Außerdem geht aus dem Schreiben hervor, dass der *Kunstverein* bisher noch nie von der Stadt bezuschusst wurde. Die Stadt zahle lediglich für ein paar Mitglieder die Beiträge – jedoch sehr schleppend. In den Jahren ab 1926 häuften sich die Bitten um die Bezuschussung des *Kunstvereins*, welcher der Stadt aus rein privaten Mitteln ein Kunstmuseum nationaler Bedeutung verschafft hatte.¹⁰⁴⁶

3.2.1.1.4 Das Profil der modernen Galerie des Barmer Kunstvereins

Das Profil der modernen Galerie des Barmer Kunstvereins, welche ja den Hauptteil der Sammlung ausmachte, setzte sich nun aus dem als „Übersicht über die expressionistische Malerei“¹⁰⁴⁷ bezeichneten und hauptsächlich bis Mitte der zwanziger Jahre erworbenen Werken sowie aus den danach erworbenen neu-sachlichen, kubistischen und abstrakten Werken zusammen.

Einen möglichen exemplarischen Zugang zum Profil der Sammlung liefern die von Rudolf Ibach getätigten Stiftungen, zumal sie oftmals im Tandem mit und vielleicht auch als Anreger von Erwerbungen des *Kunstvereins* erfolgten, eine These, die in Kap. 3.1.2.1 am Beispiel von Ibachs Stiftung einer frühen Komposition von Wassily Kandinsky genau in dem Jahr, in welchem das Werk des Malers einer weitreichenden öffentlichen Kontroverse in ganz Deutschland ausgesetzt ist, ausgebreitet wurde.

Oftmals erscheint ein vom *Kunstverein* erworbenes Werk jeweils von einer Stiftung Ibachs flankiert zu sein. Hier ist es sinnvoll, auch aufgrund der lückenreichen Quellenlage des *Barmer Kunstvereins* und gestützt auf die Recherchen von Werner Schweiger¹⁰⁴⁸ die insgesamt 29 Stiftungen, die Ibach direkt oder gemeinschaftlich zwischen 1914 und 1929

1043 O. A., «Wirtschaftslage und Aussichten des Kunstmarktes», in: Das Kunstblatt, Jg. 7, H. 10, (Oktober) 1923, S. 294-301, zit. n.: DASCHER 2011, S. 166-167. Vgl. Daniela Wilmes, Wettbewerb um die Moderne: Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945, Akademie Verlag, Berlin, 2012, S. 40

1044 Richard Reiche – Oberbürgermeister der Stadt Barmen, 3.11.1926, Stadtarchiv Wuppertal, K III a (1910-1931)

1045 S. Anm. 1020

1046 S. Anm. 1014

1047 Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1923. „Das Schwergewicht der Sammlung liegt in der Darstellung der im Wesentlichen expressionistischen Entwicklung der letzten beiden Jahrzehnte“, schrieb Ibach an den Düsseldorfer Regierungspräsidenten hinsichtlich der Verfasstheit des *Kunstvereins* und der bevorstehenden Vereinigung der Städte Elberfeld und Barmen zu Wuppertal. (Schreiben Rudolf Ibach, Kunstverein Barmen – Regierungspräsident des Regierungsbezirks Düsseldorf, 12.03.1929, Barmer Kunst-Verein, K III (3 a) 1910-1931, Stadtarchiv Wuppertal)

1048 KAT. IBACH BARMER KUNSTVEREIN 1994

für die Vereinsgalerie tätigte, in Augenschein zu nehmen.¹⁰⁴⁹ Schweiger hat den Zusammenhang zwischen *Kunstverein* und Stifter etwa am Beispiel der erhaltenen Briefwechsels zwischen Ibach und den westfälischen Expressionisten Eberhard Viegner und P. A. Böckstiegel diskutiert und gefolgert, dass diese „eindringlich [belegen], daß die Erwerbungspolitik des Kunstvereins und das Engagement des Sammlers und Stifters durch den direkten und persönlichen Umgang mit den Künstlern sehr gefördert wurde, und daß die Künstler auch bereit waren, bei Ankäufen für die Sammlung des *Kunstvereins* in der Preisgestaltung entgegenzukommen“.¹⁰⁵⁰ P. A. Böckstiegels Werk „Meine Mutter und Tante König (Zwei Bäuerinnen)“, 1923 (Abb. 43), und Eberhard Viegners Landschaft „Herbst in Soest“, 1919¹⁰⁵¹, beide unter starkem Einfluss von Van Gogh, der für den westfälischen Expressionismus prägend war und dessen Vertreter stark in der modernen Sammlung des *Kunstvereins* vertreten sind. Beide Künstler wurden in Ausstellungen in Barmen gezeigt. Zu diesem Kreis gehörte auch Wilhelm Morgner, von dem nachweisbar insgesamt drei Werke in die Sammlung aufgenommen wurden und mit einer Gedächtnisausstellung (Januar 1921) gewürdigt wurde¹⁰⁵². Hieran schließt sich der Sammlungsbereich der Rheinischen Expressionisten, allen voran mit Werken von August Macke. Der erste seit 1913 getätigte Ankauf durch den *Kunstverein* war das Ölgemälde „Spielende Kinder am Wasser“ von August Macke aus dem Jahr 1914¹⁰⁵³, welcher durch die Stiftung des Werkes „Vor dem Hutladen“ von August Macke aus dem Jahr 1913¹⁰⁵⁴ flankiert wurde. Dem schließen sich die in der Zeit der Weimarer Republik in die Sammlung gelangten Werke von Heinrich Campendonk, Max Ernst, Carlo Mense, Walter Ophey und P. A. Seehaus an, darunter einige Stiftungen von Ibach, wie z. B. „Mädchen unter Vögeln“, 1921, von Heinrich Campendonk (Abb. 44), das aus der Sammlung der *FDK* erworbene Werk „Unsterblichkeit“, 1913, von Max Ernst (Abb. 45), „Hafenbassin“, 1916, von Paul Adolf Seehaus und zwei Farbstiftzeichnungen von Walter Ophey: „Gespensterkirche“, 1921, und „Schornstein“, 1921. Hieran knüpfen sich auch Werke

1049 S. ebd., in Erweiterung von: KAT. BARMER KUNSTVEREIN 1992

1050 SCHWEIGER 1994, S. 14-15; da diese Briefwechsel, die laut Schweiger 1921 begonnen haben, der Autorin nicht bekannt sind, kann nicht beurteilt werden, ob zumindest in diesem Fall die persönliche Kontaktaufnahme auch durch das 1921 geänderte Luxusumsatzsteuergesetz motiviert war. Für die Erwerbungen in Galerien liefert SCHWEIGER ein weiteres Beispiel des fruchtbaren Zusammenwirkens zwischen Stifter und Kunstverein: so zeigt die Rechnung von Ibach bei der Modernen Galerie Thannhauser, 1919/1920, gemischte Ankäufe für seine Privatsammlung und den Kunstverein sowie eine Auswahl für Kunstvereinsmitglieder Max Siller und Fritz Wittenstein (SCHWEIGER 1994, Anm. 99-100)

1051 Stiftung der Rheyscher-Ibach-Stiftung, 1922, heute: Märkisches Museum der Stadt Witten

1052 Wilhelm Morgner, „Neubauten (Häuser am Weg)“, 1910, erw. 1922; „Schulte steht an geöffneter Tür“, 1909, erw. 1927; „Weißbärtiger Jude auf dem Schemel sitzend“, 1912, erw. 1921, entspricht: „Soester Bauer“, 1912, Öl auf Pappe, 96,5 x 72 cm ehemals Wuppertal-Barmen, Ruhmeshalle, EK 15883, im NS Inventar als zerstört verzeichnet, Museum am Ostwall Dortmund, Inv.-Nr. A7/66 (DB. FU BERLIN)

1053 August Macke, „Spielende Kinder am Wasser“, Öl auf Leinwand., 37,5 x 50,5, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Dauerleihgabe des Ministeriums für Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

1054 August Macke, „Vor dem Hutladen“, 1913, Öl auf Leinwand, 54 x 44 cm, gest. 1921, Privatbesitz (KAT. IBACH BARMER KUNSTVEREIN 1994)

einiger regional verorteter moderner Künstler, die sich in der Gruppe der *Kölner Progressiven* zusammengeschlossen hatten, wie Franz Wilhelm Seiwert und Anton Räderscheidt. Von letzterem stiftete Ibach 1925 gemeinsam mit Mitgliedern des Vorstands¹⁰⁵⁵ das Werk „Handlungsgehilfe (Kommis vor Fabrik)“, 1923 (Abb. 46). Gleichzeitig wurden auch Werke von Künstlern erworben, die einen direkten Bezug zu Barmen aufwiesen. Hierzu gehörten die in Barmen gebürtigen, jedoch der nationalen Moderne zugehörigen Künstler wie Carl Grossberg, von dem Ibach 1929 zusätzlich zu zwei vom *Kunstverein* 1927 erworbenen Stadtansichten Barmens¹⁰⁵⁶ das Aquarell „Schwebbahnhof und Alter Markt in Barmen“, 1927, (Abb. 47) stiftete. Zu diesem Kreis gehört auch der in Barmen gebürtige Adolf Erbslöh, der, wie bereits erwähnt, durch seine Kontakte zum *Kunstverein* die Münchner Avantgarde nach Barmen gebracht hatte. Ibach erweiterte 1922 die bereits in der Sammlung befindlichen Werke des Malers durch die Stiftung des Gemäldes „Der rote Rock“, 1910 (Abb. 48).¹⁰⁵⁷ Im direkten Bezug zu Barmen und zum *Kunstverein* stehen auch die Werke einiger Wuppertaler Expressionisten, die unter dem Einfluss von Gustav Wiehtüchter, Lehrer an der Barmer Kunstgewerbeschule, standen und sich Anfang der zwanziger Jahre zum *Wupperkreis* bzw. zur Gruppe *Die Wupper* zusammenschlossen, darunter die Künstler Jankel Adler, Alfred Hoffmann, Albrecht Kettler, Kurt Nantke, Richard Paling u. a. Ibach stiftete 1922 die Werke „Träumendes Antlitz“, 1920, und „Komet am Morgen“, 1920-22, des Künstlers Ewald Platte, der im Übrigen auch in seiner Privatsammlung mit vielen Werken vertreten war.¹⁰⁵⁸

Wie in Kap. 3.1.2.1 thesenhaft gesetzt wurde, scheint der *Kunstverein* insbesondere durch Ibach in der Vorkriegszeit eine Öffnung zu progressiven Moderne erfahren zu haben. Erwähnt wurden bereits die insgesamt drei von Ibach gestifteten Werke von Wassily Kandinsky, darunter die in den zwanziger Jahren hinzukommenden abstrakten Werke „Ohne Titel“, Aquarell Nr. 28/22, 1922¹⁰⁵⁹ und „Kreuzform“, 1926 (Abb. 49). In diesen Sammlungsbereich gehört aber auch das von Ibach gestiftete Werk Georg Muches „Komposition in Gelb-Violett mit Rot“¹⁰⁶⁰ ebenso wie auch die letzte, im Jahr 1927 von Ibach getätigte Stiftung des Werkes „Zwei Katzen“, 1912, von Franz Marc (Abb. 50), welcher bereits mit zwei Werken¹⁰⁶¹ in der Sammlung vertreten war. Die Stiftung dieses

1055 C. Neuman jr., C. Benrath, Th. Hinsberg

1056 „In Barmen-Rittershausen“, 1927, „Brücke über die Schwarzbachstraße in Wuppertal“, 1927

1057 1949 erwarb das Von der Heydt-Museum Erbslöhs Gemälde „Mädchen mit rotem Rock“, 1910, Öl auf Pappe, 115 x 85,5 cm (Inv.-Nr. KMV 49-50/6), in welchem sich der Maler mit dem gleichen Sujet auseinandersetzte.

1058 SCHWEIGER 1994, S. 89

1059 Stiftung Rudolf Ibach, 1922 Guggenheim Museum, New York

1060 Stiftung Rudolf Ibach, 1923, Verleib unbekannt

1061 „Zwei weibliche Akte auf Rot“, 1910, gest. Ferdinand Holzrichter 1911, „Springendes Pferd“, 1912, erw. 1922

heute in der Kunstsammlung Basel befindlichen Hauptwerks von Franz Marc, welches Ibach bereits 1920 in der Modernen Galerie Hans Goltz erworben hatte, unterstreicht abermals die mäzenatische Haltung von Ibach und sein Engagement für den *Barmer Kunstverein*.

Es überrascht, dass Ibach, der ein begeisterter Sammler von Werken Paul Klees und auch Gründungsmitglied der *Klee-Gesellschaft* war¹⁰⁶², dem *Barmer Kunstverein* kein Werk dieses Künstlers stiftete. Von Paul Klee erwarb der *Kunstverein* selbst jedoch im Laufe der zwanziger Jahre insgesamt vier Werke.¹⁰⁶³

Über die von Rudolf Ibachs Stiftungstätigkeit ausgehende Betrachtung der Sammlung hinaus stellen noch die insgesamt 12 Werke der Künstler der *Brücke* einen wichtigen Teilbestand dar, der fast ausschließlich in der Phase des „explosionsartigen Sammlungsaufbaus“ 1922/23 vom Kunstverein erworben wurde. Ein Schwerpunkt liegt hier bei Erich Heckel, der mit nachweislich fünf Werken, darunter „Strasse im Bau“, 1914, (Abb. 51), erw. 1923, vertreten war.¹⁰⁶⁴

Außerdem äußerst bedeutsam im Kreis der Einzelvertreter der Moderne sind fünf Werke von Alexej von Jawlensky¹⁰⁶⁵ und drei Werke von Marc Chagall¹⁰⁶⁶, die in den zwanziger Jahren in die Sammlung gelangten.

Innerhalb der Barmer Sammlung kommt dem, hier räumlich betrachteten, regionalen und lokalen Expressionismus, das Hauptgewicht zu, dicht gefolgt von Einzelvertretern der überregionalen Moderne (Tab. 5c). Insgesamt ist die figurativ expressionistische, spätexpressionistische und neu-sachliche Kunst gegenüber der abstrakten, kubistischen und konstruktivistischen Kunst weitaus stärker vertreten. Allerdings zeugen vereinzelt Werke insbesondere von jungen abstrakten Künstlern wie Georg Muche und Walter Dexel, von dem 1922 das Gemälde „Lokomotive“, um 1921 (Abb. 52), erworben wurde, von der grundsätzlichen Offenheit gegenüber neuen abstrakten Bildsprachen.

3.2.1.1.5 Fazit und rezeptionsgeschichtliche Deutung

Wie Alfred Flechtheim Mitte der zwanziger Jahre rückblickend bemerkte, waren „die Folgen dieser Sonderbundaussstellung [...] in keinem Museum so zu spüren wie in

¹⁰⁶² s. hierzu: AK BONN 2003

¹⁰⁶³ Paul Klee: „Rhythmus der Bäume“, 1920/41, erw. 1923, „Vollmond“, 1919/232, erw. 1922, „Wachstum der Nachpflanzen“, 1922/174, erw. 1924, „Märchenschiff“ 1919/99, erw. 1929

¹⁰⁶⁴ Weitere Werke von Erich Heckel: „Zwei sitzende Mädchen“, 1911, erw. 1922, „Schlafendes Mädchen“ 1911, erw. 1922, „Stilleben“, 1912, erw. 1922, „Der Idiot (Dostojewski)“, ?, Holzschnitt, erw. 1922

¹⁰⁶⁵ „Kind mit Puppe“, 1912, erw. 1923, „Stilleben in Dunkelblau“, erw. 1925, 1912, „Kopf (Sonnenaufgang, Schönheit)“, 1919-20, erw. 1923, „Landschaft aus Carantec (mit Frau)“, ?, erw. 1923, „Landschaft aus Bordighera“, ?, erw. 1925, „Pinien (Carantec)“, gest. von Max Siller 1922

¹⁰⁶⁶ „Laubhüttenfest in Rissland“, 1916, Aquarell, erw. 1925; „Die Tränke“, 1924, 99,5 x 88 cm, erw. 1925; „Komposition (Mädchen und Ziege)“, ?, Gouache, erw. 1925

Barmen“.¹⁰⁶⁷ Indem Flechtheim das „Damenbildnis (Emilie Charmy)“, 1908, von Pierre-Paul Girieud (1876-1948) (Abb. 53a, b)¹⁰⁶⁸, welches er erstmals aus seiner Privatsammlung für die u. a. gemeinsam mit Reiche konzipierte erste *Sonderbund*-Ausstellung 1910 in Düsseldorf geliehen hatte, nun dem *Barmer Kunstverein* 1926 zum 60. Jubiläum, schenkte, erinnerte er an diese für die Vermittlung der modernen Kunst im rheinisch-westfälischen Industriegebiet so bedeutenden Vorkriegsjahre. Zwar kann die moderne Galerie des *Barmer Kunstvereins* unter dem von Richart Reiche selbst in der *Sonderbund*-Ausstellung 1912 propagierten europäischen Expressionismus zusammengefasst werden, allerdings darf darüber hinaus das große Interesse, welches der Verein im Laufe der 1920er Jahre insbesondere den regionalen und lokalen Bestrebungen moderner Kunst durch Ausstellungen und Erwerbungen entgegenbrachte, nicht vergessen werden. In dieser Neuorientierung und in ihrem Anspruch wuchs die Sammlung des *Barmer Kunstvereins* über eine 1919 von Karl Scheffler identifizierte „Jahrzehntmode“¹⁰⁶⁹ hinaus.

Der Aufbau der Sammlung des *Barmer Kunstvereins* um 1922 ist ein signifikantes Beispiel dafür, dass die Vermittlung und Rezeption des Expressionismus mit der Inflation korrelierte. Offensichtlich anti-modernistische Stimmen, wie die *National-Zeitung* 1928 anlässlich zweier Ausstellungen moderner Kunst aus Berliner Privatbesitz im Kronprinzenpalais, spekulierten über den „tiefe[n] Zusammenhang zwischen Expressionismus und Inflation [der] noch nie so klar geworden [sei,] wie durch die hier ausgestellten Werke, welche in jenen Jahren Liebhaber gefunden haben.“¹⁰⁷⁰

Weniger im Sinne einer Parallelität von Entwertung des Geldes und Entwertung des Kunstbegriffs könnte dieser Konnex auch so gedeutet werden, dass in einer Phase des Wegbrechens der Werte die expressionistische Kunst gerade und etwa im Unterschied zu Dadaismus und Konstruktivismus eine nicht objektivierbare, jedoch für ihre Liebhaber wahrnehmbare und substanzielle Weltdeutung darstellte, zumal sie sich weiterhin als Malerei und als Original innerhalb des Rahmens und einer Tradition des

1067 FLECHTHEIM 1927; Flechtheim schrieb den Artikel vermutlich anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Kunstvereins, zu dessen Anlass er das frühe Werk „Damenbildnis (Emilie Charmy)“ (1908) von Pierre-Paul Girieud (1876-1948), schenkte, welches er für die *Sonderbund*-Ausstellung 1910 als Leihgabe zu Verfügung gestellt (SONDERBUND (Hg. 1910, Nr. 79) und zuvor beim Künstler Anfang Mai 1910 erworben hatte.

1068 Es existieren mehrere Fassungen des Porträts. Die von Flechtheim erworbene, 1910 in Düsseldorf ausgestellte und in der Folge an den *Barmer Kunstverein* gestiftete Fassung der Emilie Charmy ist der Literatur zufolge jene, die sich heute als Leihgabe in der Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, befindet, was allerdings angesichts einer aus dem Museumsarchiv in Wuppertal stammenden Abbildung des 1938 beschlagnahmten Werkes nicht schlüssig ist. (Vgl. Véronique Serrano (Hg.), Pierre Girieud et l'expérience de la modernité, 1900-1912, Ausst.-Kat., Musées de Marseille, Marseille, 1996, S. 115; BECKS-MALORNY 1992, S. 144, 146)

1069 Karl Scheffler, «Das Rheinland und Berlin», in: Feuer, Jg. 1, H. 1, (Oktober) 1919, S. 47-50, hier: S. 49
1070 *National-Zeitung*, Jg. 81, 01.04.1928, zit. n.: WINKLER 2010, S. 83-84

Kunstwerkbegriffs bewegte.

Der *Barmer Kunstverein* stellte definitiv eine der avantgardistischsten öffentlichen deutschen Sammlungen dar, lässt jedoch in seinen Vermittlungsweisen auch einen rückwärtsgewandten, dem „Honoratorentums“ verpflichteten Charakter aufscheinen.

Während C. G. Heise, als Vertreter der neuen Generation der Kunsthistoriker, 1919 proklamierte, „Ausstellungen sind wichtiger als bleibende Sammlungen“¹⁰⁷¹, ein Credo, welches er in der Zeit der Weimarer Republik als Direktor des Sankt Annen Museums und Leiter der *Overbeck-Gesellschaft* mit der Verwirklichung des „lebendigen Museums“ einlösen sollte, war die Teilhabe an der „Kunst der Lebenden“ im *Barmer Kunstverein* sehr stark über die physische Vermittlung von Kunstwerken, deren Vorbild die Sammlung selbst wurde, geprägt. In diesem Sinne argumentierte auch 1919 Karl Scheffler in seiner Kritik am Typus des rheinischen Sammlers, der zwar über Kaufkraft, mangels Tradition nicht jedoch über entsprechenden Kunstsinn verfüge.¹⁰⁷² Allerdings hatte ja der *Barmer Kunstverein* spätestens seit 1913 bewusst die Rolle eines städtischen Museum übernommen und konstatierte 1928 die „wachsenden Schwierigkeiten, die dem Kunstverein aus der ihm von einer einzigartigen Tradition zugewiesenen Doppelaufgabe erwachsen: der Ausübung sowohl der Funktion eines Kunstvereins als auch der Pflichten einer öffentlichen Kunstsammlung“.¹⁰⁷³

Trotz der seit Mitte der zwanziger Jahre andauernden und sich verschärfenden finanziellen Probleme des *Kunstvereins* wies man 1929 im Kontext der durch die Vereinigung von Barmen und Elberfeld zur Wupperstadt zur Debatte stehenden Vereinheitlichung der kulturellen Institutionen und Übergabe der Barmer Gemäldegalerie in städtischen Besitz auf die strukturelle Besonderheit des *Kunstvereins* hin:

„Auf der anderen Seite zögerte die Stadtverwaltung ebenso wie der Kunstverein, durch die förmliche Umwandlung der Vereinssammlungen in ein städtisches Museum der so lange Jahrzehnte bewährten freien Kunstpflge der Bürgerschaft die wesentlichen Antriebe ihrer Opferfreudigkeit, privatpersönlicher Anteilnahme und Einflussmöglichkeit zu entziehen“¹⁰⁷⁴

Die liberal-bürgerliche Haltung des *Barmer Kunstvereins* scheint sich konsequent durch

1071 Carl Georg Heise, «Die Bildenden Künste. Das Museum», in: *Genius*, Jg. 2, B. 1, (Frühjahr) 1920, S. 1-4, hier: S. 4

1072 Scheffler identifizierte im Rheinland einen Reichtum, „der gar sehr immer im Schaufenster lag (Bernhard Shaw)“; auf der Suche nach Möglichkeiten, um das Kapital in geistigen Werten anzulegen, sei im Rheinland „über Nacht ein Geschlecht von Sammlern entstanden“; hier begegne man „freilich selten dem Sammler aus Passion“ denn „der Sammler des Industriegebiets geht im allgemeinen unternehmerhaft ins Große: er will eine wertvolle Sammlung in wenigen Monaten beisammen haben, er ahmt im kleinen den amerikanischen Milliardär nach und verkehrt lieber mit dem Kunsthändler, dessen Psyche er versteht, als mit dem Künstler.“ (SCHEFFLER 1919, S. 47)

1073 Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1928

1074 Schreiben Kunstverein Barmen – Regierungspräsident Düsseldorf, 12.03.1929 (Durchschlag), gez. Rudolf Ibach, Stadtarchiv Wuppertal, K III 3 a

die bewegten zwanziger Jahre hindurch gehalten zu haben, blickt man zurück auf Richart Reiches Stellungnahme gegenüber den Forderungen der sozialen Revolution zu Anfang der Weimarer Republik:

„[...] zudem fragt es sich, ob es im Interesse der Kunst liegt, wenn die Ausstellungsinstitute aus der freien Betätigung der Bürgerschaft, die ihnen bisher das allgemeinste Interesse der Kunstfreunde sicherte, in die städtische Regie übergehen, bei der wesentliche Faktoren des künstlerischen Lebens, wie die gesellschaftliche Anteilnahme der Vorstände und Kommissionen und das persönliche Verhältnis des Geschäftsführers und künstlerischen Leiters zu dem interessierten und kaufenden Publikum, durch den behördlichen Verwaltungsapparat mehr oder weniger ausgeschaltet werden.“¹⁰⁷⁵

Der Ausbau der Sammlung in Barmen erfolgte sicher nicht auf Grundlage einer Propagierung moderner Kunst als Zeugnis einer revolutionären Geisteshaltung oder als volksbildende Maßnahme, sondern beruhte auf einer spezifischen, auf das Barmer Bürgertum zugeschnittenen Vermittlungshaltung.

Dass sich in Barmen und Elberfeld eine besonders starke Sammlerschaft für die moderne Kunst, anfangs insbesondere für die französische Moderne, herausgebildet hatte, könnte mit dem kosmopolitischen Hintergrund der als Kunstmäzene wirkenden Barmer und Elberfelder Bankiers, Unternehmer, Fabrikanten und Händler zusammenhängen. Die Region an der Wupper gehörte zu einem der ältesten Industriestandorte Europas und Barmen zu den ältesten gewerblichen Gebieten Westdeutschlands. Im Unterschied zu den von der Montanindustrie geprägten Ballungszentren des Ruhrgebiets hatte Barmen seine größte industrielle Aufschwungsperiode zwischen 1850-1875, also bereits vor der hochindustriellen Zeit erfahren. Die Umstellung der traditionellen, auf die Herstellung von Besätzen spezialisierte Textilindustrie vom handwerklichen auf die maschinelle Produktion erfolgte sehr früh, so dass die sog. „Barmer Artikel“ zu einem international nachgefragten und konkurrenzfähigen Exportartikel wurden. Barmen und Elberfeld zählten 1900 als Wupperstadt mit rund 300.000 Einwohnern zu den acht größten Städten in Deutschland. In Anknüpfung an die Branche der Textilindustrie, hatte sich hier die chemische Industrie, der Maschinenbau aber auch ein international agierendes Bankwesen ausgebildet. Die meisten der zuvor genannten Stifter entstammten traditionsreichen Barmer Fabrikanten- und Unternehmerfamilien: Ibach, Erbslöh, Wittenstein, Reber, Boelling, Toelle.

Ein weitere Vorbedingung, welche die Öffnung zur Moderne begünstigt haben könnte, ist die Tatsache, dass es in Barmen weder eine Akademie noch eine stark organisierte lokale Künstlerschaft gab, bzw. sich eine solche erst in der Zeit der Weimarer Republik aus der dortigen Kunstgewerbeschule heraus entwickelte. Insgesamt kann der vorhandene Bezug

¹⁰⁷⁵ Richart Reiche, «Ausstellungswesen und Bund der Künste», in: Feuer, Jg. 3, H. 5, (Februar-März) 1922, Beibl.: Mitteilungen BDK, Jg. 1, H. 5-6, S. 18-20, hier: S. 19

zur angewandten Kunst auch als eine mögliche Grundlage für das Interesse an der modernen Kunst gedeutet werden.¹⁰⁷⁶

In Barmen hatte das durch die Industrialisierung bedingte Bevölkerungswachstum – mit einer Hochzeit in der „frühindustriellen Zeit“ 1850-1870 – innerhalb eines langen Zeitraums stattgefunden, während sich in den Ruhrstädten im Verlauf der Ausbildung der Montanindustrie im späteren 19. Jahrhundert innerhalb kurzer Zeiträume regelrechte Bevölkerungsexplosionen ereignet hatten.¹⁰⁷⁷ Die Entwicklung in Barmen ermöglichte Köllmann zufolge soziale „Assimilationsprozesse“.¹⁰⁷⁸ Während Barmen den Stadttypus der „offenen Bürgerstadt“, welcher sich die „industrielle Teilstadt als integrierender Bestandteil eingliederte“, darstellt, repräsentiert Gelsenkirchen einen neuen Stadttypus: „die Stadt als reine industrielle Ballung ohne sonstige überörtliche Funktionen“.¹⁰⁷⁹

Die Städte des Ruhrgebiets wie Gelsenkirchen, Bochum, Essen und Dortmund stellten einen kulturell und soziologisch von Städten wie Barmen, Krefeld und Neuss oder auch Mönchen-Gladbach deutlich zu unterscheidenden Raum dar. Für die Vermittlung moderner Kunst im Ruhrgebiet würde sich Richart Reiche parallel zu seinem Engagement als Kunstvereinsleiter in Barmen ab 1921 zum einen als Leiter der Gemäldegalerie Bochum sowie als Initiator des *Bund der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet*¹⁰⁸⁰ einsetzen.

Die rhetorische Parallelisierung von moderner Kunst und wirtschaftlichem Fortschritt geht deutlich aus Richart Reiches 1926 ausgeführten Gedanken zu Barmen als Standort moderner Kultur und zu dessen Zentrum, dem „fortschrittliche Kunstverein“¹⁰⁸¹, hervor:

1076 Ein hier nicht erörterter Teilaspekt der Barmer Sammlung bestand im Übrigen in der ebenfalls ab 1913 aufgebauten Sammlung „Bergischer Handwerkskunst“.

1077 In einer Gegenüberstellung von Barmen und Gelsenkirchen führt der Autor Köllmann aus, wie sich „in reinen Zahlen“ die Bevölkerungsentwicklung in Gelsenkirchen über einen Zeitraum von 65 Jahren ereignete, welche in Barmen 210 Jahre beanspruchte. (Wolfgang Köllmann, «Die Bevölkerung der Industriegroßstadt Barmen vor und während der Hochindustrialisierungsperiode», in: Ders., Bevölkerung in der industriellen Revolution, Studien zur Bevölkerungsgeschichte Deutschlands, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1974, S. 186-207, hier: S. 190)

1078 Ebd., S. 207

1079 Ebd., S. 106-107

1080 Richart Reiche muss als Initiator und Schriftführer des *BDK* gelten, denn obwohl im Gründungsmanifest kein Schriftführer eingetragen ist, zeichnete Reiche die Denkschrift des *BDK*. Zudem befand sich das Büro des *BDK* in der Ruhmeshalle in Barmen. Von hier aus führte Reiche über die Jahre den Schriftverkehr des *BDK*. (Richart Reiche (gez. Im Namen des Kuratoriums), «Ursprung und Ziele des Bundes der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet [Denkschrift des BDK]», in: Feuer, Jg. 3, H. 1, (Oktober) 1921, S. 3-5, Beibl.: Mitteilungen BDK, Jg. 1, Nr. 1, S. 3-6. Diese Denkschrift des *BDK* wurde inklusive der am 21.02.1921 beschlossenen Satzungen der *BDK* im Frühjahr 1921 mit der Einladung zur Gründungsversammlung am 11. Juni in Essen an potentielle Teilnehmer verschickt und ist in dieser Form heute u. a. im Stadtarchiv Hagen (Akte HA1 5103/4709) im Bundesarchiv (BArch R 32/146, fol. 106-110) bewahrt. Der „Gründungstext“ des *BDK* befindet sich der Autorin Ulrike Laufer zufolge im Archiv Museum Folkwang, (E36, 1.08.1921, zit. n.: Ulrike Laufer, Sammlerfleiß und Stiftungswille. 90 Jahre Folkwang-Museumsverein – 90 Jahre Museum Folkwang, Edition Folkwang/Steidl, Göttingen 2012, S. 42-43).

1081 „Wir wissen uns in dieser Auffassung von den Aufgaben eines fortschrittlichen Kunstvereins, deren Ausführung in die Hände eines Fachmanns gelegt ist, eins mit der Mehrzahl unserer Mitglieder [...]“ ([Stellungnahme des Vorstands des Kunstvereins], in: Barmer Zeitung, 14.12.1911, zit. n.: AUST 1984,

„In all den Industriestädten unseres Westens hat die Absorbierung von Kraft und Zeit durch die harte Arbeit des Tages und das Gefühl der künstlerischen Enterbung durch die wirtschaftliche Entwicklung eine Sehnsucht nach Schönheit, nach Anteil am Leben erzeugt, die in ‚Kunststädten‘ nicht mehr angetroffen wird, und hier, wo aller gegenwärtigen Kräfte sammelnde Parole wirtschaftliche Zukunft heißt, wo keine alte Überlieferung zu Konvention verleitet, ist gerade die Pflege gegenwärtiger und in die Zukunftweisender Kunst mit einer Intensität aufgenommen worden, die allmählich die Verschiebung des Schwergewichts der deutschen Kunstpflege von ihren alten Zentren nach den Industriegebieten deutlich erkennen läßt.“¹⁰⁸²

Deutlich knüpfte Reiche hiermit an Lichtwarks 1905 in einem Aufsatz erklärten Forderung der Korrektur der entwicklungsgeschichtlich bedingten „Verschiebung der Kulturzentren“ durch die Förderung der Kunst in den modernen Zentren, den Großstädten und den Industriestädten an.¹⁰⁸³

S. 134)

1082 REICHE 1926, S. 94

1083 S. Anm. 80

3.2.1.2 *Bund der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet 1921-1929*

3.2.1.2.1 Kulturelle Visionen des Ruhrgebiets um 1920

„Um uns toben Höllenkräfte, der Himmel brennt, die Erde zittert. Lächerlich, daß uns Bildungsreflexionen überfallen mußten beim Gang durch die Stadt, vor dem Theater, vor der Volkshochschule. Hier ist alles Lösung, Klarheit, Befreiung.“[...] Die Schönheit der Maschine und die Schönheit rhythmischer Arbeit, das sind die Fixpunkte im Innenleben dieser Massen, die die Not der Zeit von ihrer Bedeutung und die überall ins Zukünftigeweisende Entwicklung von ihrer Kraft überzeugt hat. Nur im Betrieb erlebt man sich selbst, ethisch und ästhetisch zugleich.“¹⁰⁸⁴

In „Gott Stinnes“, dem „Pamphlet gegen den vollkommenen Menschen“ von Eugen Ortner (1890-1947) aus dem Jahr 1922 (Abb. 54)¹⁰⁸⁵, begibt sich eine Gruppe von Menschen in Begleitung eines Dichters auf eine imaginäre Reise durch das Ruhrgebiet – zentraler Schauplatz der Beobachtungen ist vermutlich Essen.¹⁰⁸⁶ Die in einer Zeitschrift veröffentlichten Ziele und Aktivitäten des 1921 in Essen gegründeten *Bundes der Künste im rheinisch westfälischen Industriegebiet (BDK)*¹⁰⁸⁷ beschreibt Ortner in schier unerträglicher Diskrepanz zu dem hier vorgefundenen Leben der Arbeiter in dem seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch enorm wachsende Industrien und vor allem durch den Kohleabbau geprägten Gebiet an der Ruhr. In der „Schönheit der Maschine“ und in der Arbeit des Menschen mit der Maschine beschwört Ortner ein neues Ideal herauf, welches entgegen bildungsbürgerlichen Lebensreformen sein Recht fordert:

„Armer Herr Oberstudiendirektor¹⁰⁸⁸, wie schön, wie ideal, wie altmodisch sie irren! Wie total verneinend mir ihre fröhlich bejahenden Ausführungen klingen! Durch Wanderausstellungen mannigfacher Art, durch Ausleihen von Solokräften soll Kunst und Wissenschaft auf die Beine kommen? Warum werfen denn die Magnaten des Industrieklubs nicht ein paar Millionen für kulturelle Aufgaben im Ruhrgebiet aus? Weil aus den vorstehenden Zeilen¹⁰⁸⁹ hervorgehen sollte, daß im Lande der rastlosen

1084 Eugen Ortner, «Die Schönheit der Maschine», in: Ders., Gott Stinnes, Gott Stinnes, Paul Steegemann, Hannover, 1922, S. 59-60

1085 Der Schriftsteller und Dramatiker Eugen Ortner huldigt in seinem von expressionistischer Emphase getragenen 10-teiligen Pamphlet auf höchst ambivalente Weise den sich in der Inflationszeit 1921-1923 zuspitzenden neuen, brutalen Formen des Kapitalismus, verkörpert durch die Gottfigur des Großindustriellen Hugo Stinnes; dieser weitete unter Ausnützung der Inflation zu Beginn der Weimarer Republik sein Imperium aus vertikalen Trusts in Bergbau und der Stahlindustrie aus und nahm damit eine wirtschaftliche Schlüsselrolle in Deutschland ein. Dem „Gott Stinnes“ folgend entwirft Ortner die Vision von „Deutschland als Weltfabrik“ (ORTNER 1922, S. 27 ff.), in der die Zukunft dem „Kombinationsmenschen“, dem „Spezialmenschen taylorschen Musters“ (ebd., S. 63) gehört, wohingegen individualistisches Künstlertum und die „Schöngeister“ nurmehr Reste einer vergangen Epoche sind. „Stinnes wird alle Künstler zerstören“. (Ebd., S.48) (S. hierzu: Bernd Widdig, Culture and Inflation in Weimar Germany, University of California Press, Berkeley, 2001, S. 152 ff.)

1086 Ortners literarische Erkundung des Ruhrgebiets erfolgt in seinem Kapitel „Schönheit der Maschine“ (ORTNER 1922, S. 55-62); konkrete Beschreibungen, wie „[...] der Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk hat für eine planmäßige Anlage all der Arbeiterdörfer gesorgt [...]“, weisen auf Essen und Umland als zentralen Schauplatz seiner Beobachtungen hin.

1087 Kurt Swet, «Das Kulturleben im rheinisch-westfälischen Industriegebiet, in: Illustrierte Zeitung, Bd. 158, Nr. 4074, 1922, S. 441

1088 Eugen Ortner bezieht sich auf das vom Essener Oberstudiendirektor Dr. Kurt Swet in einem Artikel angepriesene Programm des *BDK*, s. Anm. 1087.

1089 Eine imaginäre Reise durch das Rheinland in Begleitung eines Dichters. Er beschreibt die alte

Arbeit und des materiellen Verdienstes für Volkskunst und Volkshochschule gar kein Platz ist. [...] Das Gros der Arbeiterschaft fühlt ganz deutlich, daß es zur Frage der Wissenschaft und Kunst heute noch keine Stellung zu nehmen hat, es sei denn durchaus im Sinne der Tendenz der Eroberung der Macht! Fort mit den bourgeoisen Kunstbestrebungen! Was wird in den Theatern des Ruhrgebiets gespielt? Was leisten die Volksbildungsinstitute? Wozu braucht die Arbeiterschaft Volkshochschulen, in denen (wie in Essen) vier Weltanschauungsgruppen zusammengepfert sind: eine evangelische, eine katholische, eine freie (sozialistische) und eine neutrale? Warum man das Wort ‚sozialistisch‘ am besten in Klammern schreibt, weiß wohl nicht nur der Herr Oberstudienrat Swet allein. Aber es beweist deutlich, daß alle, die sich zwischen Stinnes und seine Arbeiter drängenden Volksbildungshyänen doch dort das rechte Aas nicht finden, von dem sie leben. Dieses Aas liefert ihnen heute nur allein das verwesende Kleinbürgertum mit seinem Spenglergeruch und seiner Goethe-Universalität.“¹⁰⁹⁰

In der „Schönheit der Maschine“ und in dem der Maschine hingeebenen Leben des Arbeiters, also in der totalen Produktion und Ökonomie findet Ortner einen höheren Sinn, einen „Gott“.¹⁰⁹¹ „Gott Stinnes“ folgend, entwirft Ortner¹⁰⁹² im Verlauf seines Pamphlets die Vision von „Deutschland als Weltfabrik“¹⁰⁹³, in der die Zukunft dem „Kombinationsmenschen“, dem „Spezialmenschen taylorischen Musters“¹⁰⁹⁴ gehört, wohingegen individualistisches Künstlertum und die „Schöngeister“ nur mehr Reste einer vergangen Epoche sind, denn „Stinnes wird alle Künstler zerstören“.¹⁰⁹⁵ Während der Autor Bernd Widdig das in Ortners höchst ambivalentem Pamphlet entworfene Menschenbild zwischen expressionistischer Emphase und neuer Sachlichkeit verortet¹⁰⁹⁶, könnte sein literarischer Aufruf zur Anti-Kunst auch in die Nähe zu den dadaistischen Strömungen gestellt werden.

Nicht die modernen Formen der Arbeit im Industriegebiet, aber die moderne Ästhetik der Industriearchitektur bildete als Grundlage zukünftiger künstlerischer Schöpfung eine zentrale Metapher des *BDK*:

„[...] alle diese gigantischen Symbole moderner Technik und Industrie [sind] sichtbare Male einer schöpferischen Kraft, die sich zur konstruktiven Gestaltung eines eigenen Ausdrucks steigerte [...]“¹⁰⁹⁷

bäuerliche Landschaft, die Fabriken, die Städte die Verkehrsnetze und geht auch detailliert auf neuere Entwicklungen ein. Sein Erleben fasst er in den beiden eingangs zitierten Absätzen zusammen.

1090 ORTNER 1922, S. 59

1091 Herrscher in dieser Welt ist „Gott Stinnes“, der aber eben nicht dem abendländischen Ideal des Universalisten entspricht.

1092 Der einem idealen Sozialismus verschriebene Schriftsteller Ortner huldigte Hugo Stinnes, der gemeinsam mit anderen deutschen Industriellen 1919 einen Fonds zur Bekämpfung der Räterepublik gegründet hatte.

1093 ORTNER 1922, S. 27 ff.

1094 Ebd., S. 63

1095 Ebd., S. 48

1096 Hier dem Autor Bernd Widdig folgend, der das Pamphlet Ortners unter dem Aspekt der insbesondere durch den Großindustriellen Hugo Stinnes sich verbreitenden neusachlichen Wertvorstellungen von Arbeit untersucht: „the notion of work serves in Ortner’s volume as a counterdiscourse that covers up and offers an escape from the pains of the monetary depreciation, yet at the same time reenacts this trauma...while written in an expressionist tone, Gott Stinnes also contains an early type of Verhaltenslehre, a ‚code of conduct‘, which leads me to discuss Ortner’s text in the context of Neue Sachlichkeit, or German Functionalism.“ (WIDDIG 2001, S. 152)

1097 REICHE 1921b, S. 4. „Hallen und Sheds steil aufsteigend unbezähmte qualmende Schlote, turmhaft

Gleichzeitig sah der *BDK* „die geistige Not des deutschen Menschen“ am größten im Ruhrgebiet, welches „dem ethischen und künstlerischen Verhängnis [der Gründerjahre] mit ihrer ganzen erstickenden Wucht und katastrophalen Rücksichtslosigkeit anheim“ gefallen sei.¹⁰⁹⁸ Als überregionaler Zusammenschluss der Vermittlung künstlerischer Kultur verstand der *BDK* es als

„eines [seiner] letzten und schönsten Ziele [...], diese technisch bewußt gewordene Formkraft des Industriegebiets zu künstlerischen Leistungen auf allen Gebieten des kulturellen Lebens zu befreien und zur Gestaltung zu führen“.¹⁰⁹⁹

Ortner wähnt in den Fixpunkten der „Schönheit der Maschine“ und „der Schönheit rhythmischer Arbeit“, also im in der Arbeit sich auflösenden Dasein des Arbeiters, Vollkommenheit und warnt davor, sich über das Leben der Massen in den Arbeiterdörfern zu erheben:

„[...] Menschen, in deren Leben Vielfältigkeit und Besonderheit durch nichts mehr zu rechtfertigen ist [...]. Wir stellen geistige Ansprüche, die hier nicht mehr erfüllt werden. Wir begreifen so einfaches Leben nicht, obwohl ein Dichter bei uns ist.“

Das im Ruhrgebiet vorgefundene Arbeiterleben erachtet Ortner selbst schon als Ziel des modernen Lebens, wenn er emphatisch von einer „neue[n] Menschenschicht spricht, die ihre Wollust in die Arme der Maschine treibt“.¹¹⁰⁰ Der *BDK* erhoffte sich hingegen, unter Anerkennung der „Schwierigkeiten, vor welche die soziale Schichtung der Industriebevölkerung den Bund stellt, der die kunstliebenden Kreise aus allen Klassen zusammenführen will“¹¹⁰¹, durch die Kunst „eine tiefgehende ethische Erneuerung des Industriemenschen“.¹¹⁰²

„Mit dieser tiefen Sehnsucht nach einer Ordnung, die ihre Gesetze von Geist und Kultur erhält, gilt es uns, Anfänge einer neuen Kulturgemeinschaft zu begründen, auf den Grundlagen der rein materiellen Arbeitervereinigung dieses Bezirks den Unterbau für eine Gesellschaft aufzuführen, die den Ring des deutschen Kulturkreises an dieser Stelle des Westens schließen soll.“¹¹⁰³

Die Zielsetzungen des *BDK* weisen eine „bildungsbürgerliche“ Reformdebatte auf, die mit den sozialdemokratischen Bestrebungen des Kulturministeriums konform gehen konnte.

Eine hiermit in Zusammenhang stehende Auseinandersetzung mit den modernen Kultivierungsbestrebungen im rheinisch-westfälischen Industriegebiet entnimmt man einem um 1920 in der Kunstzeitschrift „Feuer“ geführten Schlagabtausch zwischen dem

trotzende Hochöfen, einsam oder zu drohenden Bündeln gefesselt schwerfällige Ungetüme lastbarer Riesenkrane, hohe straff gespannte Fördertürme, die sich über der bezwungenen Erde stemmen, ihr die schwarzen Schätze entreißen.“ (Ebd.)

1098 REICHE 1921b, S. 3

1099 Ebd., S. 3-4

1100 ORTNER 1922, S. 62

1101 REICHE 1921b, S. 4

1102 Das Kuratorium des BDK, «An unsere Mitglieder», in: Feuer, Jg. 3, H. 1, (Oktober) 1921, Beibl.: Mitteilungen BDK, Jg. 1, Nr. 1, S. 1-2, hier: S. 2

1103 REICHE 1921b, S. 4

Berliner Kunstkritiker Karl Scheffler und dem Gründer des Folkwang-Museums in Hagen Karl Ernst Osthaus.¹¹⁰⁴ Der *BDK*, dessen kulturelle Vision des Ruhrgebiets explizit an das Vermächtnis des kurz vor seiner Gründung verstorbenen Museumsgründers Karl Ernst Osthaus¹¹⁰⁵ knüpfte, sollte zudem die Zeitschrift „Feuer“ im Frühjahr 1921 übernehmen, in welcher ab Oktober 1921 „Die Mitteilungen des Bundes der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet“ erschienen.¹¹⁰⁶

Schefflers Kritik an den Strategien und Idealen der „Kunsterneuerer“ des Rheinlands¹¹⁰⁷ wird untermauert von einer politischen Argumentation, welche die „Sonderbündelei“ sowie die Macht- und Klüngelwirtschaft im Rheinland anprangert, denn hier, so Scheffler, habe „der Tick gegen Berlin sicher manches Unternehmen gefördert, [...] aber auch eine höchst verderbliche, eine für das ganze Reich verderbliche Kunst- und Kulturpolitik gefördert.“¹¹⁰⁸ Zielscheibe seines Angriffs ist der Typus des rheinischen Sammlers, der zwar über Kaufkraft, mangels Tradition nicht jedoch über entsprechenden Kunstsinn verfüge.¹¹⁰⁹ Zielscheibe sind auch die sich an diesem Sammlertypus orientierenden Museen und Privatsammlungen, welche aus Sicht Schefflers in den neuen Industriestädten ohne kulturellen Resonanzboden „Fremdkörper“ blieben.¹¹¹⁰ Der Besuch letzterer ließe sich zwar, so Scheffler, für denjenigen, welcher „die neuere deutsche und französische Kunst kennen lernen will [...] kaum entbehren“, aber sie, so monierte Scheffler „wirk[t]en im Rheinland nicht eigentlich wie soziale Organe“ und „man [sehe] nicht, für wen die da sind, man [erkenne] nicht das Bedürfnis“. Sie seien eben „nicht natürlich aus lokaler Kunstübung und befestigter Tradition erwachsen“¹¹¹¹, für Scheffler

1104 SCHEFFLER 1919; Karl Ernst Osthaus, «Offener Brief an Karl Scheffler in Berlin», in: Feuer, Jg. 1, H. 4, (Januar) 1920, S. 267-70, repr. in: Rainer Stamm (Hg.), Karl Ernst Osthaus. Reden und Schriften, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2002, S. 63-65; Karl Scheffler, «Das Rheinland und Berlin. Letzte Rede und Gegenrede. Offener Brief an Karl Ernst Osthaus», in: Feuer, Jg. 1, H. 6, (März) 1920, S. 417-19; Karl Ernst Osthaus, «Das Rheinland und Berlin. Letzte Rede und Gegenrede. Offener Brief an Karl Scheffler», in: Feuer, Jg. 1, H. 6, (März) 1920, S. 419

1105 „Der verstorbene Karl Ernst Osthaus erkannte die Notwendigkeit im verstreuten Durch- und Gegeneinander unerhörter materieller Arbeit, im Chaos zufällig entstehender Ortschaften und Städte, für die nicht das Über der Erde, sondern die Möglichkeiten der Tiefe maßgebend sind, alles zu sammeln, das dem exakten Prinzip als geistiges Gegengewicht dienen könnte. [...] So ist jener Bund der Künste als das Vermächtnis jenes Mannes anzusehen, das auszuführen und zu verwalten sich die Mitglieder des Bundes innigst angelegen sein lassen.“ (G[uido] B[agier], «Bund der Künste» in: Feuer, Jg. 3, H. 1, (Oktober) 1921, Beibl: Funken, S. 7-8, hier: S. 7). Die Einladung zur Gründungssitzung der *BDK* ist im Nachlass von K. E. Osthaus erhalten.

1106 S. Anm. 1140

1107 SCHEFFLER 1919, S. 48

1108 Ebd., S. 47

1109 Scheffler identifiziert im Rheinland einen Reichtum, „der gar sehr immer im Schaufenster lag (Bernhard Shaw)“, auf der Suche nach Möglichkeiten, um das Kapital in geistigen Werten anzulegen, sei im Rheinland „über Nacht ein Geschlecht von Sammlern entstanden“; hier begegne man „freilich selten dem Sammler aus Passion“, denn „der Sammler des Industriegebiets geht im allgemeinen unternehmerhaft ins Große: er will eine wertvolle Sammlung in wenigen Monaten beisammen haben, er ahmt im kleinen den amerikanischen Milliardär nach und verkehrt lieber mit dem Kunsthändler, dessen Psyche er versteht, als mit dem Künstler.“ (SCHEFFLER 1919, S. 47)

1110 Ebd., S. 50

1111 Ebd., S. 47

die erste Voraussetzung, um eine im Rheinland erstrebte „Kunstbewegung großen Stils“ zu begründen. Lediglich eine „Jahrzehntmode“ sei aus der „überlauten Kunstpolitik für das Neue entstanden“.¹¹¹² Einzig in „Düsseldorf, der alten Kunststadt“ sei „eine neue Malergeneration herangewachsen“, die trotz Opposition zur älteren Generation ohne die Düsseldorfer Schule nicht möglich gewesen sei.¹¹¹³

In seiner Gegenrede versuchte Karl Ernst Osthaus Karl Schefflers Angriff auf den „Geist des Industrierittertums“, das „Berlin ärgern will“, durch ausführliche Darlegung der Ziele, Hintergründe und sein eigenes Erleben der modernen Kunstbestrebungen im deutschen Westen zu entgegen: Diese seien eben nicht die „Konsequenz des Gründertums“, sondern „vielmehr sein totaler Gegensatz“, nämlich als „ein Manifest, von den Geistigen gegen die mechanisierende Verkümmern aufgerichtet“.¹¹¹⁴ Weiter drängte Osthaus’ Argumentation auf den „modernen“ Raumbegriff, den das Ruhrgebiet hervorgebracht hatte, und auf die Problematik der raumplanerischen Umsetzung, welche Scheffler wie folgt zuvor angegriffen hatte:

„Dem westlichen Geist wäre es am liebsten gewesen, wenn im Rheinland viele der nahe beieinanderliegenden Städte zu einer riesigen Industriestadt amerikanischen Gepräges verschmolzen worden wären und wenn diese neugegründete Millionenstadt zu Reichshauptstadt erhoben worden wäre. Man wollte im Grunde Zentralisation; nur sollte sich das Zentrum nicht in Berlin, sondern im Rheinland befinden.“¹¹¹⁵

Schefflers Beobachtungen treffen sich durchaus mit Ortner’s Anprangerung der Diskrepanz der volksbildenden Kunstbestrebungen zum vorgefundenen Leben im Ruhrgebiet. Interessanterweise ist der im Hintergrund stehende, vom Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk (1920) angelegte Gesamtbebauungsplan für das Industriegebiet sowohl für Scheffler als auch für Eugen Ortner in ihrer „Kulturkritik“ der modernen Entwicklungen des Industriegebietes des deutschen Westens ein Stein des Anstoßes, jedoch aus unterschiedlichen Gründen. Was Scheffler, so Osthaus, als „Gipfel des westlichen Größenwahns erschein[t]“¹¹¹⁶, ist für Ortner, der auf die Eroberung der Macht durch die Arbeiterschaft hofft, ein von oben oktroyierter Plan zur Verhinderung sozialen Unfriedens:

¹¹¹² Ebd., S. 49

¹¹¹³ Scheffler meinte hiermit die Vertreter der Künstlergruppe „Das junge Rheinland“ und bezeichnet ihre Künstler als „gute, mittlere Talente“, die jedoch „mit ihren bescheidenen Bildern nicht viel ausrichten“ konnten und daher von den „geistigen Führern des Rheinlandes“ aus Kunst und Politik in großen „programmatischen Ausstellungen“, in welchen „im historischen Teil wenigstens, Werke zusammengekommen [seien], wie man sie vielleicht niemals vorher oder nachher in Europa beisammen gesehen [habe]. Neben van Gogh, Gauguin, Cézanne und Munch, die hier die „Kosten bestritten“ hätten, „nahmen sich“, so Scheffler, „die rheinischen Künstler darin wunderlich aus“ (Ebd., S. 48)

¹¹¹⁴ Ein Argument, das Osthaus zusätzlich mit Hinweis auf die Mitglieder-Struktur und den gesellschaftlichen Kampf des *Sonderbunds* zu stützen versucht: „Glauben Sie wirklich, daß die Kölner Sonderbundausstellung, die Ihr Gefallen erregte, sei von Kommerzienräten besorgt oder auch nur anders als mit Grauen durchschritten worden? Eine Erkundigung an Ort und Stelle würde Sie belehren, daß der Sonderbund mit dieser Tat förmlich ausgespielt hatte.“ (OSTHAUS 2002 (1920), S. 64)

¹¹¹⁵ SCHEFFLER 1919, S. 49

¹¹¹⁶ OSTHAUS 2002 (1920), S. 64

„Ein Netz sekundärer Bahnen verbindet Betrieb und Siedlung. Der Mensch kann nicht da wohnen, wo seine Arbeit tobt und der Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk hat für eine planmäßige Anlage all der Arbeiterdörfer gesorgt. Wie bemalte Pappschachteln wirken diese Häuschen in dem grünen Land, kitschig idyllisch und betont langweilig, brutalster Ruhe und Erholung dienend, Unterschlupf von Menschen, in deren Leben Vielfältigkeit und Besonderheit durch nichts mehr zu rechtfertigen ist. Ersatzromantik liefert der Betrieb, der von ferne herübersummt und in allen Gedanken widerhallt.“¹¹¹⁷

Parallel zu der hier Ortner vor Augen liegenden, ab 1909 in Essen errichteten

„Gartenstadt Margarethenhöhe“ der Firma Krupp hatte auch Karl Ernst Osthaus seit 1906 die Frage der Raumplanung im Industriegebiet adressiert: mit der von van de Velde, Lauwerik und Behrens nur in Teilen realisierten „Gartenstadt Hohenhagen“, der Errichtung von Arbeitersiedlungen in Hagen und ab 1914 mit der Planung einer Gartenstadt, welche jedoch durch Osthaus' Tod im Jahre 1921 nicht weitergeführt werden konnte, versuchte er diese Aufgabe im Rahmen einer künstlerischen Lebensgestaltung zu fassen, stellte aber in seinem Antwortschreiben auf die Provokation Schefflers die Notwendigkeit dieser Gesamtplanung heraus.

Die Debatte zwischen Scheffler und Osthaus steht in direkter Verbindung zum *BDK*, und vor diesem Hintergrund sollen nun die Strategien und Ideale des Vereins erörtert und am Beispiel der Wanderausstellung „Raumstadt“ von Walter Schwagenscheidt als das den Quellen nach prominentestes Ausstellungsprojekt des *BDK* behandelt werden.

3.2.1.2.2 Ideale und Strategien des *BDK*

Im Herbst 1920 hatten sich „führende Persönlichkeiten aus den Kreisen der Kunst und Kunstpflege und der Verwaltung des westlichen Industriebezirks zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengefunden“, mit dem Zweck, „die Zusammenfassung und Förderung aller künstlerischen Kräfte und Bestrebungen des Industriegebiets in einer grosszügigen Organisation, die aus künstlerischen und wirtschaftlichen Gründen alle interessierten Institute, Vereinigungen, Behörden, Künstler und Kunstfreunde des Bezirks zu gemeinsamer Arbeit“ aufzufordern. Konkret umfasste das „rheinisch-westfälische Industriegebiet“ (RWI), in Verwendung einer seit dem 19. Jahrhundert gebräuchlichen Bezeichnung, das Gebiet im Norden von Wesel bis Münster, im Süden von Hagen über Wuppertal bis Düsseldorf sowie links des Rheins den niederrheinischen Textilindustriebezirk mit Neuss, Mönchen-Gladbach, Rheydt, Viersen und Krefeld. Während die „in ihrer älteren städtischen Tradition kulturell bereits gefestigten Handels- und Industrieplätze am Niederrhein und im Bergischen vor den schwersten [...] Erschütterungen durch die plötzliche Übersteigerung der wirtschaftlichen Entwicklung im deutschen Reich unserer Kultur bewahrt blieben“, so der *BDK*, sei „der Ruhrbezirk [...] dem ethischen und künstlerischen Verhängnis jener [Gründer]jahre mit ihrer ganzen

¹¹¹⁷ ORTNER 1922, S. 55-56

erstickenden Wucht und katastrophalen Rücksichtslosigkeit anheim [gefallen]“, was sich in den „verwahrlosten Bauformen“ der Siedlungen, die „immer von neuem aufgefüllt durch Massen zusammengewürfelter einander fremder Menschen“ zeige.¹¹¹⁸

Für den kurzen Zeitraum zwischen 1920 und 1923 kann der *BDK* als Kristallisationspunkt bestimmter Netzwerke der Moderne im rheinisch-westfälischen Industriegebiet bezeichnet werden. Ein Teil seiner Akteure kam aus dem „Rheinischen“ und wirkte parallel im *Barmer Kunstverein*, der *FDK*, der *VFJK* Düsseldorf und im *Immermannbund*.¹¹¹⁹ Der *Bund* bezog sich mit seiner kulturellen Vision des Ruhrgebiets explizit auf das Vermächtnis des Museumsgründers Karl Ernst Osthaus¹¹²⁰ und war somit Teil einer alle Künste und Lebensbereiche umfassenden Reformbewegung, die anstrebte, im westlichen Industriebezirk durch die Verbindung von Kunst und Leben neue ästhetische Erscheinungsform zu entwickeln. Der besondere organisatorische Aufbau des *Bundes* sollte im Übrigen die Struktur des 1922 in Essen gegründeten *Folkwang-Museumsvereins* und des Kuratoriums des Museums Folkwang vorbildhaft prägen.¹¹²¹ Zur „Durchführung der vom Bund geplanten Unternehmungen“, darunter die „gemeinschaftliche Regelung des Konzert-, Aufführungs-, Vortrags-, und Ausstellungswesens im Industriegebiet“, wurde der Bund mit „Fachkammern“ für Musik Theater, Literatur, freie bildende Kunst, Architektur und angewandte Künste¹¹²² am 8. Januar 1921 in Essen auf Initiative des Barmer Kunstvereinsleiters Richart Reiche sowie von Dr. Guido Bagier, dem Herausgeber der Kunstzeitschrift „Feuer“¹¹²³ und unter Vorsitz des Essener Landrats Friedrich Schöne¹¹²⁴ sowie seines Stellvertreters, dem Bochumer Stadtrat W. Stumpf gegründet.¹¹²⁵ Im Mai verfasste man eine „Denkschrift“¹¹²⁶, die in der Folge inklusive der Satzungen an zahlreiche potentielle Mitglieder mit der

1118 REICHE 1921b, S. 3

1119 Richart Reiche, Alfred Fischer, Kurt Kamlah, Theodor Hinsberg

1120 BAGIER 1921, S. 7, s. Anm. 1105

1121 LAUFER 2012, S. 42

1122 Musik: Rudolf Schulz-Dornburg, Städt. Kapellmeister Bochum, Prof. W. Sieben, Städt. Musikdirektor Dortmund und Dr. Siegel, Städt. Musikdirektor, Crefeld; Theater: E. Feigerl, Dramaturg des Schauspielhauses Düsseldorf, und Johannes Maurach, Intendant des Stadttheaters Dortmund; Literatur: Herbert Kranz, Schriftsteller, Düsseldorf; Freie bildende Kunst: Richart Reiche und Ernst Gosebruch, Dir. des städt. Kunstmuseums Essen. Architektur und angewandte Künste: Alfred Fischer, Essener Handwerker- und Kunstgewerbeschule, und Prof. Dr. Edmund Körner, Architekt Essen

1123 Guido Bagier (1888-1967) wird vom Bund als „erster Anreger und einer der Gründer des Bundes“ vorgestellt. (BDK 1921, S. 1)

1124 Der Jurist Friedrich Schöne (1882-1963) war der Sohn des Berliner Museumsdirektors Richard Schöne und wurde 1918 zum Landrat berufen. Schöne wurde 1922 Kuratoriums-Mitglied des neugegründeten Museum Folkwang Essen und Vorsitzender im Vorstand des *Museumsvereins Folkwang*.

1125 O. A., «Bund der Künste im Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet», in: Wilhelm Graf Kielmansegg (Hg.), *Der Querschnitt durch 1921. Marginalien der Galerie Flechtheim, Galerie Alfred Flechtheim, Berlin/Düsseldorf/Frankfurt a. M., 1922*, S. 179-180; eine weitere Ankündigung zur Gründung des BDK erschien in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, N.F. 32, H. 31, 29.04.1921, S. 602; darüber hinaus dienten die in der Kunstzeitschrift „Feuer. Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur“ 1921 bis 1922 erscheinenden „Mitteilungen des Bundes der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet“ als offizielles Sprachrohr der Vereinigung. (Vgl. Anm. 1140)

1126 BDK 1921, S. 1

Einladung zur Einladung zur ersten öffentlichen Versammlung des BDK am 11. Juni in Essen versandt wurde.¹¹²⁷

Die kunstfördernde „Arbeitsgemeinschaft“ organisierte sich gemäß der Satzung als dreigliedriges „Kuratorium“ bestehend aus der Mitgliederversammlung, dem organisatorisch-verwaltend agierenden Vorstand sowie einem künstlerischen Beirat, den aus den Referenten und Koreferenten genannten „Fachkammern“. Die Besetzung der Spitzenämter dieses Vorstands durch die führenden Lokalpolitiker von Essen und Bochum sowie den Duisburger Oberbürgermeister Dr. Karl Jarres als Kuratoriumsmitglied zeigt, dass die kommunale Kulturförderung des Ruhrgebiets eine zentrale Aufgabenstellung des *BDK* darstellte. Auf politischer Ebene war die „alte“ Kunststadt Düsseldorf lediglich durch Regierungsrat Dr. Kurt Kamlah¹¹²⁸ als Mitglied des Vorstands vertreten. Das Amt des Schatzmeisters wurde durch Kommerzienrat Theodor Hinsberg und Hans Harney, jeweils Geschäftsinhaber und Justitiar des Barmer Bankvereins, gestellt. Hinsberg hatte gleichzeitig (1919-1922) das Amt des Schatzmeisters im *Barmer Kunstverein* inne. Einziger Vertreter der „Kulturschaffenden“ innerhalb dieser also ausschließlich aus Persönlichkeiten aus Politik und Finanzen gebildeten organisatorisch-verwaltenden Ebene war als drittes Kuratoriumsmitglied Guido Bagier.

Die Ideale und Strategien des *BDK* können als Teil eines „nach der Jahrhundertwende einsetzenden Prozeß[es] der Begriffs- und Identitätsbildung [des Ruhrgebiets], der seinen ersten Höhepunkt in der Mitte der zwanziger Jahre erreichte“¹¹²⁹, die mit politischen, ökonomischen und raumplanerischen Bestrebungen der Vereinheitlichung des Gebiets einherging, betrachtet werden. Zusammengesetzt aus mehreren historischen Verwaltungseinheiten, die noch kleinstädtische und agrarische Strukturen aufwiesen, war durch die Kohlen- und Eisenindustrie das Gepräge des „Ruhrgebiets“ entstanden, in welchem „zwischen Sozialkultur und Deutungskultur lange Zeit eine Art ‚cultural lag‘“¹¹³⁰ bestand. Im Sinne einer kulturellen Vereinheitlichung des gesamten Gebietes lieferte der *Bund* für den kurzen Zeitraum seines Bestehens¹¹³¹ zu Beginn der Weimarer Republik eine kulturelle und kulturpolitische Vision des Westens, die vom preußischen

1127 S. Anm. 1080

1128 S. Anm. 955

1129 Matthias Uecker, *Zwischen Industrieprovinz und Großstadthoffnung: Kulturpolitik im Ruhrgebiet der zwanziger Jahre*, DUV, Wiesbaden, 1994, S. 22

1130 Karl Rohe, *Vom Revier zum Ruhrgebiet. Wahlen - Parteien - Politische Kultur*, Hobbing, Essen, 1986, S. 68f.; Vgl. UECKER 1994, S. 21

1131 Der *BDK* bestand von 1921 bis 1923 und nahm seine Aktivitäten von 1927 bis 1929, den Quellen nach in weit geringerem Umfang, wieder auf. Diesbezüglich sind u. a. Korrespondenzen des *BDK* mit der Mitgliedsstadt Elberfeld überliefert. (Stadtarchiv Wuppertal, K III (2) 1927-1929)

Kulturministerium inhaltlich gestützt und finanziell gefördert wurde.¹¹³²

„Mit dieser tiefen Sehnsucht nach einer Ordnung, die ihre Gesetze von Geist und Kultur erhält, gilt es uns, Anfänge einer neuen Kulturgemeinschaft zu begründen, auf den Grundlagen der rein materiellen Arbeitervereinigung dieses Bezirks den Unterbau für eine Gesellschaft aufzuführen, die den Ring des deutschen Kulturkreises an dieser Stelle des Westens schließen soll.“¹¹³³

Der insbesondere durch den langjährigen Leiter des *Barmer Kunstvereins* Richart Reiche propagierte Aufruf zum überregionalen Zusammenschluss öffentlicher und privater Kunst- und Kulturakteure im RWI zur Vermittlung aller Künste entspricht der Aktualisierung des Auftrags der *Kunstvereine* im Sinne der modernen Volksbildungsbestrebungen der Weimarer Republik, wie es z. B. im Falle der ab 1919 einsetzenden Bestrebungen, den *Jenaer Kunstverein* in ein „Volkskunsthhaus“ umzuwandeln, angedeutet wurde.

Trotz der starken kunstpolitischen Vision sowie der konkreten Einbindung in die preußische Kulturpolitik verfolgte der *BKD* die Umsetzung dieser „Begründung einer neuen Kulturgemeinschaft“ nur unter Einschränkung in Zusammenarbeit mit staatlichen und städtischen Strukturen. Reiche vertrat nämlich die Auffassung, dass die Kunstvereine gerade jetzt wieder in der Pflicht seien, „die hohe kulturelle Aufgabe [ihrer] ununterbrochen lokalen Vermittlung zwischen Künstler und Kunstfreund“ als Gegengewicht zum Kunsthandel fortsetzen, der prinzipiellen Kunstferne der Behörden entgegen wirken sowie diese durch bürgerschaftliche und privatwirtschaftliche Initiative überbrücken sollten.¹¹³⁴

In seiner überregionalen Konzeption griff der *Bund* im Sinne einer „Rationierung der Kräfte“¹¹³⁵ auf die bereits im 19. Jahrhundert entstandenen regional agierenden Kunstvereine zurück. So hatte sich im 19. Jahrhundert der *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* durch die Förderung einer nationalen „Monumentalkunst“ als Kunstverein des Westens profiliert, stellte aber in der Zeit seit 1900 einen in konservativen bürgerlichen Ritualen verhafteten, auf das städtische Kunstleben

¹¹³² S. hierzu die im Bundesarchiv (BArch) erhaltenen Korrespondenzen mit und Schriften des *BKD* im Austausch mit Reichskunstwart Edwin Redslob (R 32/146, fol. 95-147) sowie zur staatlichen Subventionierung der Herausgabe der Zeitschrift „Feuer“ durch den *BKD* (R 1501/115971). Die Autorin Kratz-Kessemeier stellt „die dezidierte, auch finanzielle Förderung [...], die das Ministerium unter der Ägide Waezoldts parallel zum Reichskunstwart dem ‚Bund der Künste im Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet‘ und seiner Zeitschrift ‚Feuer‘ seit Mitte 1921 zuteil werden ließ [...] [als] typisches Beispiel [für die Nutzung] bestehende[r] Organisationen als Mittler und Multiplikatoren der eigenen Intentionen“ im Rahmen der „dezentralen Ausstellungspolitik“ des preußischen Kulturministeriums heraus (KRATZ-KESSEMEIER 2008, S. 444).

¹¹³³ REICHE 1921b, S. 4

¹¹³⁴ REICHE 1922, S. 18 f. „Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß die Kunstvereine ihre Aufgabe erfüllt und sich überlebt hätten und nun zu Gunsten des in ungeahnter Ausbreitung zu großer Prosperität gelangten Kunsthandels abdanken dürften. Die kommende Entwicklung scheint vielmehr nach entgegengesetzter Richtung zu weisen.“ (Ebd.)

¹¹³⁵ O. A. [BDK], «Der Arbeitsplan der Fachkammern», in: Feuer, Jg. 3, H. 4, (Januar) 1922, Beibl.: Mitteilungen BDK, Jg. 1, Nr. 4, S. 13-17, hier: S. 13

fokussierten *Kunstverein*, jedoch mit bedeutender Mitgliedschaft, dar.¹¹³⁶ Im gegebenen Kontext der „modernen“ Kulturdeutungen des Ruhrgebiets erscheint ein Vergleich des *BDK* mit dem 1903 gegründeten und 1922 aufgelösten „Reform“-*Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein* fruchtbar. Verknüpft und vergleicht man die Ideale und Strategien beider Vereinigungen, erscheint es geradezu so, als stelle der *BDK* eine „modernisierte Version“ des ebenfalls in Westdeutschland wirkenden kunstfördernden Verbands dar, der sich einer umfassenden Studie der Autorin Sabine Brenner zufolge aufgrund der ab 1918 verschärften Auseinandersetzung mit den neuen Tendenzen der modernen Kunst zersetzt und 1922 aufgelöst hatte.¹¹³⁷ Im Unterschied zum *BDK* hatte sich der *Verband* jedoch nicht etwa auf das Ruhrgebiet, sondern in neuromantischem Duktus auf den Rhein als identitätsbildendes Zentrum des deutschen Westens bezogen.¹¹³⁸ Der *Verband* war aus der 1900 gegründeten Kulturzeitschrift „Die Rheinlande“ hervorgegangen, welche unter Leitung des Schriftstellers Wilhelm Schaefer „geprägt von einem überaus offenen Kulturbegriff, insbesondere die Kunstgewerbebewegung und den literarischen Jugendstil mit [einbezog]“¹¹³⁹ und sich über die Einengung seiner ursprünglichen Bezugsinstitution, der konservativen Düsseldorfer Künstlervereinigung *Malkasten*, hinwegsetzte. Der drei Jahre später unter dem Protektorat des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein gegründete *Verband* wirkte durch Großausstellungen, Mitgliederversammlungen und Frühlingsfeste als gesellschaftlich erweiternde Struktur der Zeitschrift „Die Rheinlande“. Ähnlich übernahm der *BDK* ab Oktober 1921 die von Guido Bagier herausgegebene Kunstzeitschrift „Feuer“ und nutzte somit ebenso wie der *Verband* eine Kunstzeitschrift mit prägnantem redaktionellen Anspruch als Sprachrohr.¹¹⁴⁰ Die grundsätzliche kulturelle Erneuerung, die der *Bund* in Überwindung älterer kultureurreformerischer Ideale, vertreten durch die Zeitschrift „Rheinlande“ und den *Verband*, forderte, vermag wiederum exemplarisch den um 1920 einsetzenden „zweiten Aufbruch in die Moderne“ zu markieren.

1136 1912/13 war der *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* mit 12.321 Mitgliedsscheinen neben dem *Kunstverein Hannover* der mitgliedsstärkste Kunstverein Deutschlands (SCHMITZ 2001, S. 369)

1137 BRENNER 2004, S. 184

1138 „Die Länder am Rhein, ehemals das reiche Mutterland der deutschen Kultur und seit den Romantikern vielfach im Dornröschenschlaf ihrer großen Vergangenheit, sollten wieder gemeinsam im Sinne der alten Zeiten werden, als von Basel bis Köln ein einziger Lebensstrom ging.“ (Wilhelm Schaefer, «Zur Geschichte des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein», in: *Die Rheinlande*, Jg. 17, Bd. 27, 1917, S. 60, zit n.: BRENNER 2004, S. 565)

1139 BRENNER 2004, S. 202

1140 Ab Oktober 1921 erschienen die „Mitteilungen des Bundes der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet“ regelmäßig als Teil der Zeitschrift „Feuer“ (Feuer, Jg. 3, H. 1, (Oktober) 1921 bis H. 9, (Juni) 1922). Die reich illustrierte und aufwändig hergestellte Zeitschrift „Feuer. Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur“ erschien von 1919 bis 1922, durchgehend unter Herausgeberschaft von Guido Bagier, und fokussierte die spätexpressionistische bildende Kunst. Sie könnte in ihrem Auftrag und regionalen Bezug als zeitweilige, westdeutsche Ergänzung zur Zeitschrift „Das Kunstblatt“ bezeichnet werden. (Vgl. Jens Henkel, «Der Feuerverlag und die Zeitschrift „Feuer“», in: Ders., Max Thalmann. Graphiker und Buchkünstler, Edition Burgart, Weimar, 2011, S. 45-46)

Der *Verband* versammelte mit Vorstandsmitglied Karl Ernst Osthaus Industrielle, aber auch Adelige und Intellektuelle, um „rheinische“ Künstler und einen „rheinischen“ Kulturbegriff zu fördern. Der Darmstädter Jugendstil, der „Neue Stil“, wurde hier, eingebunden in stark nationalistische und rückwärtsgewandte Ideologien, aufgegriffen, die internationale Kunst und eine durch Technik und Industrie geprägte moderne Gesellschaft durchwegs abwehrten.¹¹⁴¹ Interessant ist daher im aktuellen Kontext, dass der *Verband* seine zehnte Mitgliederversammlung 1913 in Essen mit einem großen Festakt in der Krupp'schen Villa Hügel beging und damit „symbolisch den Schulterschluß des Rheinlandes mit dem Ruhrgebiet“ vollzog.¹¹⁴² Wilhelm Schaefer, Sprachrohr von Zeitschrift und *Verband*, erkannte nun die Bedeutung der Industriekultur, jedoch innerhalb einer einheitlichen und harmonischen durch die nunmehr aus Adel und Industrie bestehenden Eliten geschaffenen Ästhetik an, indem er „sowohl die Kruppsche Arbeiterkolonie als auch die Essener Margarethenhöhe als herausragende Projekte einer ‚ordnenden und schmückenden Hand‘“ interpretierte.¹¹⁴³ Der *Verband* spiegelt innerhalb der um 1900 aufbrechenden kulturellen Reformbewegungen eine dezidiert technik- und modernekritische Linie, in welcher die „Industriekultur bewußt in eine lange Traditionslinie“ gestellt wurde, die für die Kunst lediglich eine Erweiterung des Sujets, eine „chromatische Erweiterung“ eines traditionellen Themas bedeuten könnte.¹¹⁴⁴ Interessant ist, dass die vom *Verband* propagierte „Erhebung des Menschen durch die Kunst“ beim *BDK* in das Ideal nach einer durch die Kunst wirkenden „tiefgehende[n] ethische[n] Erneuerung des Industriemenschen“¹¹⁴⁵ übertragen erscheint. Die der *BDK* zugrunde liegende Annäherung von Kunst und Industrie lässt sich auch an dem von Reiche ursprünglich vorgesehenen Namen „Industrie-Kunst-Bund“ kurz „I.K.B.“¹¹⁴⁶ sowie an ihrer anfänglichen strukturellen Verbindung zur Essener *Gesellschaft für Wissenschaft und Leben im rheinisch-westfälischen Industriegebiet*¹¹⁴⁷

1141 Diese nationalistische Deutung des Jugendstils greift die Autorin Anna Grosskopf in einem Aufsatz auf, in welchem sie anhand einer „Rezeptionsanalyse der Ornamentik von Peter Behrens“, u. a. durch Rezensionen in der Zeitschrift „Die Rheinlande“, zeigt, „wie das Kristalline als Ornamentmotiv in den Jahren um 1900 zum Gegenstand einer nationalen Kodierung werden konnte“. (Anna Grosskopf, «Das Kristalline als nationales Ornament. Peter Behrens und die deutsche Hoffnung auf einen «Großen Stil»», in: Matthias Krüger, Isabella Woldt (Hg.), *Im Dienst der Nation. Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst*. Mnemosyne, Schriften des Internationalen Warburg-Kolleg, Akademie-Verlag, Berlin, 2011, S. 11-30; hier: S. 11)

1142 BRENNER 2004, S. 144

1143 BRENNER 2004, S. 146

1144 So schrieb Wilhelm Schaefer 1912 in seinem Aufsatz „Industrie als Gegenstand der modernen Kunst“ bzgl. der impressionistischen Darstellung einer Industrielandschaft des Malers Hermann Pleuer: „das brodelnde Licht und die spukhaften Schatten eines Schmiedefeuers haben freilich die Maler seit jeher gereizt und hier ist mit der Vergrößerung des Schmiedefeuers in der modernen Industrie nur eine chromatische Erweiterung des Themas“. (Wilhelm Schaefer, «Industrie als Gegenstand der modernen Kunst», in: *Die Rheinlande*, Jg. 12, Bd. 22, S. 217-220, hier: S. 219, zit. n.: BRENNER 2004, S. 145)

1145 BDK 1921, S. 2

1146 Richart Reiche, «REFERAT über FREIE BILDENDE KUNST», Vortragsmanuskript mit handschriftl. Notizen von Richart Reiche (BArch R 32/146, fol. 130-132)

1147 REICHE 1921b, S. 5. 1919 war die *Gesellschaft für Wissenschaft und Leben im rheinisch-westfälischen Industriegebiet* von dem Chemiker Franz Fischer zusammen mit dem Essener Oberbürgermeister Hans

ablesen, ein Aspekt, der allerdings hier nicht vertieft werden kann.

3.2.1.2.3 Walter Schwagenscheidts „Raumstadt“: Wanderausstellung im rheinisch-westfälischen Industriegebiet 1922-1929

Wie sich ein potentieller moderner Kulturbegriff des rheinisch-westfälischen Industriegebiets baukünstlerisch und raumplanerisch artikulieren könnte, zeigte sich in der vom BDK 1922-1923 veranstalteten Wanderausstellung „Raumstadt“ des Architekten Walter Schwagenscheidt (1886-1968).

Mit seinen zwischen 1918 und 1923 erarbeiteten „Pläne[n] einer naturnahen Wohnstadt für alle Bevölkerungsschichten“¹¹⁴⁸ lieferte Schwagenscheidt das Vokabular einer „Gesamtraumbildung“¹¹⁴⁹, welches die bildhafte Reformarchitektur der Gartenstadtsiedlungen wie z. B. der Margarethenhöhe radikal weiterentwickelte; letztere vom Architekt Georg Metzendorf gemeinsam mit dem Raumplaner Richard Schmid zwischen 1906 bis 1938 in den von Margarethe Krupp gestifteten Wohnungen für minderbemittelte Schichten realisierte Bebauung hatte Eugen Ortner in seinem Pamphlet als beispielhaft für eine dem vorgefundenen Leben nicht entsprechende bourgeoise Kulturpflege beschrieben. Wie sich anhand der Abbildungen im Ausstellungskatalog ersehen lässt, entwarf Schwagenscheidt in seinen Zeichnungen von Außenräumen sowie in einem Bebauungsschema von „Wohn-Aussenräumen“ (Abb. 55a, b) Perspektiven auf Straßen, Plätze und Siedlungen, die Vegetation, Landschaft, Licht und Himmel als wesentliche raumbildende Elemente hervorheben. Dies wurde auf dem Titel des Katalogs mit der zentralperspektivische Zeichnung einer Allee, bezeichnet mit „Aussenraum“ (Abb.56) demonstriert. Die in ihrer visuellen Umsetzung wenig experimentell erscheinenden Zeichnungen, welche in ihrer organischen Linienführung noch vom Jugendstil beeinflusst scheinen, sind in ihrer planerischen Konzeption radikal.¹¹⁵⁰ Ein zentrales, aus Schwagenscheidts raumkünstlerischem Vokabular entwickeltes Element der „Wohn-Aussenräume“ bestand darin, dass die „Durchgangsstraßen, mit den modernsten Verkehrsmitteln versehen, [...] an den Räumen vorbei[führen], so daß in den Räumen sich nur der Verkehr abspielt, der mit den Anwohnern direkt zu tun hat.“¹¹⁵¹

Luther, dem Bauingenieur und technischen Redakteur Heinrich Reisner und dem Bankier Wilhelm von Waldthausen, die noch heute als neue *Dachgesellschaft für die wissenschaftlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Bestrebungen* existiert, gegründet worden. Auf ihre Initiative entstand 1927 das Haus der Technik in Essen.

1148 Burghard Preusler, Walter Schwagenscheidt, 1886-1968: Architektenideale im Wandel sozialer Figurationen, DVA, Stuttgart, 1985, S. 51

1149 Hermann Schaufler, «[Einführung]», in: BDK (Hg.), Die Raumstadt von Walter Schwagenscheidt, veranstaltet vom Bund der Künste im Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet, Ausst.-Kat. o. J. [1923], o.S.

1150 Ein Vergleich zu Bruno Tauts Entwürfen „Auflösung der Städte“ (Folkwang Verlag, 1920) liegt nahe.

1151 „Raum und Natur sind die Grundelemente der Schwagenscheidtschen Stadt. Bei der Raumstadt ist keine Rede von historischen oder expressionistischen Stilformen, von diesen kleinlichen Architektensorgen,

Dies war eine unmittelbare Antwort auf die in den Ballungszentren, insbesondere des Ruhrgebiets, grassierende Siedlungsproblematik: „Die Tätigkeit der meisten Menschen ist Bewegung, wohin man schaut da ist Bewegung, fast jeder Arbeiter verachtet oder sieht dauernd Bewegung, und da sollte er als Ausgleich [...] von Ruhe umfassen sein.“¹¹⁵² (Abb. 57a, b) Konkrete Ausprägung fanden Schwagenscheidts raumplanerische Ideen Ende der zwanziger Jahre, als er an der Planung von Siedlungsbauten unter Leitung von Ernst May mitarbeitete, in deren Rahmen er u. a. eine Untersuchung der idealen Orientierung der Häuser hinsichtlich der Besonnung entwickelte. Seine Analyse wurde im Rahmen des unter Leitung von Ernst May organisierten zweiten CIAM-Kongresses in Frankfurt zum Thema „Existenzminimum“ im Oktober 1929 dargelegt. Als optimal ergab sich daraus die Nord-Süd Ausrichtung der Gebäude im Winkel von 22,5 Grad.¹¹⁵³ Schwagenscheidts Studie und andere in dieser Zeit entstandenen Entwürfe wurden wiederum durch eine von der *BDK* veranstaltete zweite Wanderausstellung der „Raumstadt“, „angereichert mit neuen Arbeiten“, 1929/1930 in Darmstadt, Barmen, Duisburg, Bochum und Aachen gezeigt.¹¹⁵⁴ Die Ausgabe der Zeitschrift „Das Neue Frankfurt“ vom April/Mai 1930 brachte einen Bericht über die Aachener Station der Ausstellung, die demnach auch Arbeiten seiner Schüler von der Baugewerbeschule Offenbach im Reiff-Museum zeigte und danach nach „Wuppertal und weiter“ wanderte.¹¹⁵⁵ Der Bericht stellte eine offensichtliche Verbindung zwischen den aktuellen funktionalen Kriterien der modernen Architektur und einem frühen Siedlungsentwurf der „Raumstadt“, vermutlich dem bereits erwähnten Bebauungsschema von „Wohn-Aussenräumen“ (Abb. 55-57), her.

„Die älteste gezeigte Arbeit aus dem Jahre 1920, die „Raumstadt“, überrascht durch ihre Jugendlichkeit, sie könnte gestern geboren sein. Sie ist wohl der erste vernünftig orientierte Zeilenbau, konsequent für eine ganze Stadt durchgeführt mit Behandlung all der vielen Probleme, die heute die Bauleute beschäftigen.“¹¹⁵⁶

Der Konzeption der „Raumstadt“ ging Burghard Preusler zufolge die „radikale Änderung seiner Architekturauffassung“ in den Jahren 1914-1920 voraus, als Schwagenscheidt,

hier ist die Rede von der Sonne und den Sternen, von aufragenden Bäumen, von Regen und Schnee, von Blütenpracht und Erdgeruch, von Bienen und Schmetterlingen, von großen Raumbildungen, die die Bewohner wie Gemeinschaften zusammenfassen – die Außenräume öffnen sich zum Himmel, um Sonne und Licht und Wärme zu empfangen. Alles ist auf einen hellen, lichten frohen Ton gestimmt, da ist keine schwere Architekturdramatik, sondern Sichfreuen, ein Jubilieren.“ (SCHAUFFLER [1923], o.S.)

1152 Ebd.

1153 Trevor Garnham, *Architecture Re-Assembled. The Use (and Abuse) of History*, Routledge, Abingdon/New York, 2013, S. 102

1154 PREUSLER 1985, S. 48

1155 Walter Schwagenscheidts «Besonnungstabelle mit erklärendem Aufsatz» ist zwar im Index der Zeitschrift angekündigt „bei S. 132“, jedoch darin nicht zu finden (Das Neue Frankfurt, Jg. 4, H. 4/5, 1930); O. A., «Verschiedenes: Bericht aus Aachen», in: Das Neue Frankfurt, Jg. 4, H. 4/5, (April-Mai) 1930, o. S.

1156 Ebd.. Hier erfolgt auch die Beschreibung eines Plakats mit dem Titel „Sonnenräume“, welches vermutlich der ersten Wanderausstellung 1923 zugeordnet werden muss. (Ebd.)

unter Distanzierung zu seinem Vorbild, Lehrer und Arbeitgeber Wilhelm Kreis, begonnen hatte, sich den „alltäglichen‘ Probleme[n] der Großstadt“ zu widmen¹¹⁵⁷ in der Architektur Heinrich Tessenows (1876-1950) Orientierung fand¹¹⁵⁸.

Richart Reiche hatte Schwagenscheidt, wie dieser sich später erinnerte, „durch die Lande geschickt“.¹¹⁵⁹ Nachweislich wurde die erste Wander-Ausstellung zwischen 1920 und 1923 in Gelsenkirchen, Essen, Bonn, Witten, Barmen, Mühlheim¹¹⁶⁰ und Bochum (Januar 1923)¹¹⁶¹ gezeigt, unter Begleitung des reich illustrierten Ausstellungskataloges mit einem ausführlichen Text von Hermann Schauffler. Vor Beginn der Ausstellung war die „Raumstadt“ allerdings wohl federführend von Schwagenscheidt selbst durch von Aachen aus unternommene Propagandamaßnahmen innerhalb der Fachwelt verbreitet worden¹¹⁶², in die sich Reiche eventuell helfend eingeklinkt haben könnte.¹¹⁶³ Auszüge der hieraus hervorgegangenen Reaktionen von Theodor Fischer und Josef Ponten wurden parallel zur Ausstellung in der Zeitschrift „Hellweg“ publiziert.¹¹⁶⁴ Erneut ging Ponten auf die „Raumstadt“ in seiner 1925 publizierten Schrift „Architektur die nicht gebaut wurde“, seinem „Versuch [die Baukunst nicht als] Sachgeschichte [...] [sondern] als Künstlergeschichte zu erfassen, ein.“¹¹⁶⁵ Im Kapitel „Pläne der Revolutionsarchitektur“¹¹⁶⁶ besprach Ponten – nach der „formlosen Wurstelei“ eines Entwurfes von Hermann Finsterlin¹¹⁶⁷ und der Bewertung eines Entwurfs für das Hygienemuseum in Dresden von Hans Luckhardt - begeistert die „Ideen der Raumstadt“ als:

„Revolutionär, aber vernünftig, allenfalls möglich und jedenfalls im hohen Sinne sozial“.¹¹⁶⁸

3.2.1.2.4 Der *BDK* ein „totgeborenes Kind“?

„Der Reich’sche Kunstbund war von Anfang an ein totgeborenes Kind und ist nach einigen lachhaften Versuchen eingeschlafen“, bemerkte Walter Cohen 1924 lakonisch in

1157 PREUSLER 1985, S. 31. Im Zuge seiner Arbeit im Elberfelder Stadtbauamt 1914

1158 Ebd.

1159 PREUSLER 1985, S. 48

1160 PREUSLER 1985, S.

1161 „Bochum (Städtische Gemäldegalerie): Die Raumstadt Walter Schwagenscheidts (Architekturausstellung)“ (O. A., «Die Kunst der Hand. Kunstkalender [Ankündigung]», in: Hellweg, Jg. 3, H. 2, 10.01.1923, S. 34)

1162 Mit Hilfe von Hermann Schauffler, während seiner Assistenz (1921-1927) bei Professor Theodor Veil, der den „Lehrstuhl für Bürgerliche Baukunst und Städtebau“ an der Technischen Hochschule Aachen leitete (PREUSLER 1985, S. 48 ff.)

1163 Offenbar wurde ein Beitrag in der Zeitschrift „Feuer“ geplant (PREUSLER 1985, S. 50)

1164 Theodor Reismann-Grone (Hg.), Hellweg. Sonderheft: die Raumstadt Walter Schwagenscheidts, Jg. 3, H. 4, (Januar) 1923

1165 Josef Ponten, Architektur die nicht gebaut wurde, Erster Band „Text“, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1925, S. 14

1166 PONTEN 1925, S. 136-142

1167 Ebd. S. 140

1168 Ebd., S. 141

einem Schreiben an Walter Müller-Wulckow.¹¹⁶⁹

Über die Veranstaltung der Wanderausstellung der „Raumstadt“ von Walter Schwagenscheidt hinaus ist nicht viel über das tatsächlich realisierte Programm des *BDK* überliefert. Im Juni 1922 veranstaltete der Bund eine „Jugendkunstwoche“ in Bochum, Dortmund, Hagen und Witten u. a. mit Vorträgen von Edwin Redslob und G. F. Hartlaub (Abb. 58).¹¹⁷⁰ Ebenfalls 1922 organisierte der *BDK* die sehr qualitätvolle, von Max Schmidt-Burgk zusammengestellte Wanderausstellung Aachener junger Künstler (Abb. 59a, b).¹¹⁷¹ Der *Bund der Künste* konnte sich nicht dauerhaft als lebendiges Forum durchsetzen. Er scheiterte finanziell und strukturell, an den Wirtschaftskrisen 1922/23 und 1929 (nach der Wiederaufnahme der Tätigkeiten 1927) und wohl an der mangelnden Bereitschaft der einzelnen Kommunen in der kulturellen Vermittlung an einem Strang zu ziehen. Zusätzlich hatte der *BDK* sicherlich mit inhaltlichen Widerständen gegen seine Ideale und Strategien zu kämpfen, wie es die Bemerkung Cohens andeutet, ebenso wie die Kritik Eugen Ortners, der in seinem Pamphlet den *Bund* als Goethisierungsversuch des Ruhrvolkes bloßstellte. Der *BDK* könnte auch als Vereinnahmungsversuch des Ruhrgebiets durch die traditionelleren Kräfte des Rheinlands gedeutet werden. Seine herausragende Bedeutung erhält der kurzlebige *Bund* jedoch als Forum und Anreger des Dialogs wichtiger Netzwerker der modernen Kunst an Rhein und Ruhr. Die überregionale Konzeption könnte durchaus der von Cohen 1924 mitgegründeten *Vereinigung für junge Kunst* Düsseldorf (*VfJK* Düsseldorf), welche sich im Verlauf der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre zu einer „interurbanen Vereinigung“¹¹⁷² entwickelte, Pate gestanden haben.

In diesem Zusammenhang steht auch ein sehr interessantes Projekt, inspiriert von dem für den *BDK* als Leiter der „Fachkammer Musik“ tätigen Direktor der Essener Oper und Mitbegründer der Folkwangschule für Gestaltung, Rudolf Schulz-Dornburg (1891-1949). Mit der Idee einer revueartigen Industrieoper nahm er 1927 Kontakt zu Bertolt Brecht (1898-1956), Kurt Weil (1900-1950) sowie dem Filmregisseur Carl Koch (1892-1963) auf und lud sie ins Ruhrgebiet ein, die in der Folge das Konzept eines „Ruhrepos“ entwickelten:

„Das Ruhrepos soll sein, ein künstlerisches Dokument des rheinisch-westfälischen Industrielandes, seiner eminenten Entwicklung im Zeitalter der Technik; seiner

1169 Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 27.02.1924, LMO-MW 158

1170 *BDK* (Hg.), *Jugend-Kunstwoche*. 10.-19. Juni 1922 in Bochum, Dortmund, Hagen, Witten, Programmheft, 1922, Stadtarchiv Solingen, W 2528, o. S.; s. hierzu: Matthias Uecker, «Ein ‚Märtyrer für die Jüngsten‘. Rudolf Schulz-Dornburg in Bochum und Essen», in: UECKER 1994, S. 100-139, hier: S. 111

1171 S. Kap. 3.2.1.1.2. Den Quellen entnimmt man die inhaltliche Mitarbeit des Leiters des Reiff-Museums Aachen sowohl in dieser Ausstellung als auch an der Wander-Ausstellung „Raumstadt“, was auf sein besonderes Engagement innerhalb der *BDK* insgesamt hindeuten könnte.

1172 L. St. E., «Düsseldorf [Rezension der Ausstellung „Junge Deutsche Kunst“]», in: *Das Kunstblatt*, Jg. 14, H. 11, (November) 1930, S. 350-352

riesenhaften Konzentration werktätiger Menschen und der eigenen Bildung moderner Kommunen“¹¹⁷³

Das Unternehmen, welches im Auftrag der Stadt Essen erfolgen sollte, wurde jedoch nicht durchgeführt.¹¹⁷⁴

Dass das Ruhrgebiet in den zwanziger Jahren ein schwieriges Terrain für die Vermittlung moderner Kunst darstellte, hatte nicht nur Karl Scheffler festgestellt und diese Bestrebungen als „Jahrzehntmode“ abgetan. Dennoch versuchten „Kulturschaffende“ den widrigen Umständen im Ruhrgebiet zu trotzen, wie zum Beispiel Karl With, der 1927 mit Gründung des *KEO-Bundes* in Hagen selbst an das Vermächtnis von Osthaus anknüpfte und seine Beweggründe wie folgt beschrieb:

„[...] denn aus solchen allgemeinen und grundsätzlichen Feststellungen heraus ergibt sich, dass es nicht Städtehrgeiz und Luxus, sondern innere Notwendigkeit und das Bewußtsein der Verantwortung der Gesellschaft gegenüber sind, die die Stadt Hagen und den Karl Ernst Osthaus-Bund bewegen, trotz der Ungunst der Zeiten aktive Kunstpolitik zu betreiben. Aus diesen grundsätzlichen Erwägungen ergeben sich [...] die praktischen Richtlinien und Aufgaben selber [...] diese sind, ganz allgemein der Pflege der Kunst zu dienen durch Ausstellungen, durch Förderung der Künste und der Künstler.“¹¹⁷⁵

Ganz anders lagen die Voraussetzungen für die Vermittlung moderner Kunst in den zwanziger Jahren sowohl in Düsseldorf als auch in Köln, wie in der nun folgenden Geschichte der *VFJK* Düsseldorf deutlich werden soll.

1173 Aus einem im Juni 1927 erstellten Exposé zum RUHREPOS von Bertolt Brecht, Kurt Weill, Carl Koch, in: UECKER 1994, S. 127-128

1174 Ebd., S. 127 ff.

1175 Karl With, «[Aufsatz 1928]», Quelle nicht benannt, verfügbar über, URL, http://keob.de/frames/infos_german/archives_g/archives_g.htm, [2.10.2014]

3.2.1.3 *Vereinigung für Junge Kunst* Düsseldorf 1924-1933

3.2.1.3.1 Die *VFJK* im regionalen kunstpölitischen Kontext

„In Düsseldorf ist eine «*Vereinigung für junge Kunst*» gegründet worden, deren Wirkungsbereich sich über ganz Deutschland erstreckt. Begründer sind Regierungsrat Max Niehaus, Kustos Walter Cohen in Düsseldorf und Museumsdirektor Dr. Walter Kaesbach in Erfurt. Programm und Statuten versendet auf Wunsch Niehaus, Rochusstraße 43, Düsseldorf.“¹¹⁷⁶

Diese im Juni 1924 erfolgte Pressemitteilung lieferte nicht nur die Meldung der Gründung einer modernen Kunstvereinigung in Düsseldorf, sondern bekundete auch vorausseilend die Förderung moderner Kunstbestrebungen durch Dr. Walter Kaesbach, der bis dato diese in Personalunion als Leiter des Anger-Museums in Erfurt und des *Erfurter Kunstvereins* maßgeblich gefördert hatte und am 10. Oktober 1924 die Leitung der Kunstakademie in Düsseldorf übernehmen sollte.

Die Geschichte der *Vereinigung für junge Kunst* Düsseldorf (*VFJK* Düsseldorf) ist kaum erforscht, und umfangreiche Recherchen nach den Vereinsakten durch d. Verf. haben bisher nichts ergeben. Auf Grund der fragmentarischen Quellenlage wurden die wesentlichen Erkenntnisse über die Aktivitäten, Akteure und die Sammlung tabellarisch zusammengetragen (Tab. 6a, b). Im Kontext der „genealogisch-topographisch“ untersuchten vereinsorganisierten „Förderung und Vermittlung moderner Kunst an Rhein und Ruhr“ stellt die *VFJK* Düsseldorf vermutlich einen der bedeutendsten Zusammenschlüsse in Düsseldorf in der Zeit der Weimarer Republik dar. Schon aufgrund personeller Überschneidungen und auch zeitlich kann die *VFJK* Düsseldorf als Folgeverein der 1924 aufgelösten *FDK* bezeichnet werden¹¹⁷⁷, muss aber auch im Kontext mit den drei weiteren Gesellschaften bzw. Vereinigungen „für junge Kunst“, die in den zwanziger Jahren in chronologischer Reihenfolge in Oldenburg, Braunschweig und Bremen gegründet wurden, betrachtet werden.¹¹⁷⁸

Gleichzeitig markierte diese durch Walter Kaesbach mitgetragene Gründung einen wichtigen Einschnitt im Düsseldorfer Kunstleben überhaupt, zumal sich nun, nach dem von 1908 bis 1921 greifenden „System R.“¹¹⁷⁹ in der Düsseldorfer Kunstakademie endlich eine den modernen Kunstbestrebungen zuträgliche Atmosphäre etablieren konnte; etwas, was sich augenscheinlich an den Berufungen von Heinrich Campendonk (1926) und Paul

1176 O. A., «Kunstpöfle», in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 58, 1924/25, Beibl.: Monatsrundschau der Zeitschrift für Bildende Kunst, H. 1/2, (Juni) 1924, S. 15

1177 In seinem Bericht über sein 50. Geburtstagsfest erläuterte Cohen an Ehmcke brieflich: „Dr. With sprach glänzend für die V. f. jg. Kunst, Nachfolgerin unserer lieben ‚F.D.K.‘, wie Sie wissen.“ (Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 21.02.1930, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 115)

1178 S. Kap. 3.2.1.3.4

1179 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 17.11.1917, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 107-109

Klee (1929) darstellen ließe. Genauer gesagt knüpfte Kaesbach an bestimmte seit der Nachkriegszeit einsetzende Reformen und Veränderungen an, die z. B. in der 1919 erfolgten Zusammenlegung der Akademie mit der Kunstgewerbeschule fußten, und brachte diese im Einklang mit den kulturpolitischen Bestrebungen der Weimarer Republik zur Entfaltung.¹¹⁸⁰

Kaesbach war allerdings schon vor seinem Amtsantritt auf besondere Weise im rheinisch-westfälischen Industriegebiet aktiv geworden und hatte 1922 in Mönchen-Gladbach den *Kunstverein der Dr. Walter Kaesbach-Stiftung* gegründet und der Stadt hierdurch eine Sammlung von insgesamt 97 Werken von Vertretern insbesondere des Rheinischen Expressionismus zur Verfügung gestellt. Die Geschichte der Sammlung sowie die Geschichte des Vereins ist bereits ausführlich aufgearbeitet und erforscht worden.¹¹⁸¹ Interessant ist, dass die rezente Forschung eine direkte Verknüpfung zur *VFJK* Düsseldorf zutage bringt. So trat der *Kunstverein* mittels einstimmigem Beschluss des Vorstands am 23.06.1924 der *VFJK* Düsseldorf bei.¹¹⁸² Darüber hinaus verbrieft die Ende 1924 vom *Kunstverein* beschlossene, aber vermutlich nicht realisierte Veranstaltung einer „Ausstellung Cohens für 19.-26. April [1925]“ den Austausch zwischen den Vereinigungen.¹¹⁸³

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass die *VFJK* 1926 von Düsseldorf als der „Akademiestadt, deren Leistung die Führerstellung mehr denn je berechtigt“ sprach und den Besuchern der 2. „Ausstellung junger Kunst aus Rheinland und Westfalen“ selbstsicher erklärte: „wir wünschen heute zu sammeln, was in der ‚Diaspora‘ entstand“.¹¹⁸⁴ Die Zeiten der von Cohen angemahnten „Düsseldorf-Flucht“¹¹⁸⁵ gehörten wohl nun der Vergangenheit an, und mit seiner Publikation „Hundert Jahre rheinischer Kunst“, erschienen 1924, hatte er zudem einen kunsthistorischen Blick auf das „andere Düsseldorf“¹¹⁸⁶ geworfen, welches als vermittelnde Grundlage für die moderne Kunst im Rheinland dienen konnte.¹¹⁸⁷ Die Betonung, dass die in dieser Ausstellung präsentierte

1180 Caroline Yi, Walter Kaesbach – Protagonist des Kunst- und Ausstellungswesens der Moderne, Entwicklung und Einordnung seines Wirkens 1901-1933, Diss., Uni Bonn, Dr. Kovač, Hamburg, 2015, S. 123-148

1181 Bzgl. der Sammlung s. Sabine Kimpel, Walter Kaesbach Stiftung – 1922-1937. Die Geschichte einer expressionistischen Sammlung in Mönchengladbach, Beiträge zur Geschichte der Stadt Mönchengladbach 11, Mönchengladbach, 1978; zur Geschichte und Entwicklung des Vereins, s. Yi 2015, S. 103-123

1182 Kunstverein der Dr. Walter Kaesbach Stiftung, Protokollbuch 1922-1924, Stadtarchiv Mönchengladbach, Bestand 16, Objekt-Nr. 6871, zit. n.: Yi 2015, S. 116

1183 Kunstverein der Dr. Walter Kaesbach Stiftung, Notizen zur Vorstandssitzung, 08.10.1924, zit. n.: ebd., S. 117 ff.

1184 O. A., «Vorwort und Bemerkungen», in: VFJK Düsseldorf (Hg.), Ausstellung junger Kunst aus Rheinland und Westfalen in Essen, Ausst.-Kat., Düsseldorf, 1926, S. 1-3, hier: S. 2

1185 COHEN 1917a, S. 418

1186 O. A. [vermutl. Alfred Flechtheim], «Marginalien - Das andere Düsseldorf», in: Der Querschnitt, Jg. 4, H. 6, (Dezember) 1924, S. 440

1187 Vgl. Kap. 3.1.2.2.3

junge Kunst u. a. „in der Konsolidierung des Handwerklichen neue Werte schaff[e]“¹¹⁸⁸, kann mit der in Kaesbachs Akademiereform enthaltenen Ergänzung der Studienfächer durch praktische Lehrangebote mittels Ausbau der Werkstätten¹¹⁸⁹ in Verbindung gebracht werden.

Dass die *VFJK* von Anfang an eine wichtige Rolle innerhalb des rheinischen Netzwerks der Moderne spielte, ergibt sich auch aus dem Charakter und dem Kontext ihrer ersten Ausstellung. Diese von Cohen und Kaesbach gemeinsam, wohl relativ eilig zusammengestellte¹¹⁹⁰ und im *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* im Januar 1925 präsentierte Ausstellung¹¹⁹¹ rückte einer Rezension zufolge das Schaffen des jungen Otto Dix ins Zentrum.¹¹⁹² Kaesbach förderte Dix u. a., indem er ihm ein Gastatelier in der Kunstakademie zu Verfügung stellte.¹¹⁹³

Der Fokus der Ausstellung bedeutete jedoch auch ein kunstpolitisches Statement seitens der *VFJK*. Denn im selben Monat hatte sich Hans Friedrich Secker, Leiter der Neuen Gemäldesammlung im Walraff-Richartz-Museum, infolge eines nationalen Skandals gezwungen gefühlt, das Kriegsbild „Schützengraben“ von Otto Dix, welches er als Neuerwerbung im Rahmen der Wiedereröffnung der Sammlung am 27. November 1923 in Köln präsentiert hatte¹¹⁹⁴, an die Galerie Karl Nierendorf zurückzugeben. Die Tatsache, dass Secker zudem nach Ende 1926 und bis zum Frühjahr 1928 Vorstandsmitglied der *VFJK* Düsseldorf gewesen sein muss¹¹⁹⁵, gibt Anlass, den Skandal um den „Schützengraben“ hinsichtlich der Reaktionen der *VFJK* sowie des *Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen* und des *Kölnischen Kunstvereins* näher zu beleuchten.

Der Kunsthistoriker Hans F. Secker (1888-1960), seit 1922 als „selbständiger Direktor“ des Walraff-Richartz-Museums tätig, hatte den Ankauf von Dix' monumentalem Kriegsbild „Schützengraben“, 1920-1923,¹¹⁹⁶ mit Nierendorf vertraglich vereinbart, die

1188 O. A. 1926, S. 1

1189 YI 2015, S. 132

1190 „An unserer inzwischen geschlossenen Ausstellung haben Sie nichts versäumt. Die Ausstellungen war, was an den Einsendungen der Künstler lag, z. T. schwächlich. Kaesbach und ich sind uns einig, dass wir das nächste Mal uns selbst darum kümmern müssen. Beide haben wir durch die Jubiläums-Ausstellung enorme Arbeit.“ (Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 16.03.1925, LMO -MW 158)

1191 Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 29.12.1924, LMO -MW 158; AUSST. KUNSTVEREIN DÜSSELDORF 1919-1929, S. 64

1192 H. W. Keim, «Ausstellungen. Düsseldorf», in: Der Cicerone, Bd. 12, H. 4, 1925, S. 228

1193 Dix hatte allerdings schon 1922 als Meisterschüler Heinrich Nauens an der Kunstakademie gearbeitet. (YI 2015, S. 167)

1194 WALTER-RIS 2000, S. 107-11, hier: S. 107, mit Verweis auf: Schröck-Schmidt, «Der Schicksalsweg des Schützengraben», in: Wulf Herzogenrath, Johann-Karl Schmidt (Hg.), Otto Dix, Zum 100. Geburtstag 1891–1991, Ausst.-Kat., Stuttgart, Berlin 1991.

1195 „Unsere V. f. j. K. bereitet eine Ausst. ‚Deutsche Künstler im Auslande‘ vor, die zuerst in Köln gezeigt wird. Dort hilft uns an Stelle von Secker, der ausgeschieden ist, Dr. With.“ (Postkarte W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 09.02.1928, LMO -MW 158)

1196 Otto Dix, „Der Schützengraben“, 1920-1923, Öl auf Leinwand, 227 × 250 cm, verschollen (DB FU BERLIN)

Finanzierung sollte jedoch durch den Verkauf eines anderen älteren Werkes aus der Sammlung noch erbracht werden. Anlässlich der Präsentation des Bildes in einer Ausstellung der Berliner Akademie unter Leitung von Max Liebermann im Juni 1924 ließ sich Julius Meier-Graefe öffentlich über das Bild aus, bezeichnete Secker als „unreifen Galerie-Direktor“ aus der Provinz, der „sich mit dem Bilde eine freie Gebärde, womöglich eine Gewissenstat [leisten wolle]“, und empfahl das Bild zurückzugeben. Vergeblich setzte sich Secker schlagkräftig gegen diese öffentliche Diffamierung und dessen Resonanz in Köln zur Wehr, indem er u. a. einen Brief von Max Liebermann veröffentlichte, in welchem dieser sich gegen die Verurteilung des Bildes durch Meier-Graefe aussprach, es als „eines der bedeutendsten Werke der Nachkriegszeit“ bezeichnete, welches in der Nationalgalerie seinen gebührenden Platz hätte. Da Secker zum einen wohl in Köln politisch unter Druck gesetzt wurde und gleichzeitig die Stadtverwaltung die Zahlung trotz der aus dem Verkauf des anderen Bildes vorhandenen Mittel beständig aufschob, sah er sich gezwungen, das Bild im Januar 1925 an die Galerie Nierendorf zurückzugeben.¹¹⁹⁷

Dennoch blieb Secker, entgegen der in der Literatur vertretenen Auffassung¹¹⁹⁸, vorerst weiterhin im Amt, und Secker und Dix erhielten sowohl in Köln als auch in Düsseldorf im Rahmen des Dix-Skandals folgenreiche Unterstützung durch Kunstvereine. So hatte der *Kölnische Kunstverein* noch im Dezember 1924 die Ausstellung „Freie Sezession Berlin und Rheinländer: von Liebermann bis Dix“ gezeigt, auf welcher Secker das von der Galerie Johanna Ey geschickte Werk von Otto Dix „Bildnis der Eltern I“, 1921, für das Walraff-Richartz-Museum erwarb.¹¹⁹⁹ Die Erwerbung, die entgegen dem in der älteren Literatur genannten Datum¹²⁰⁰ auf das Jahr 1924 datiert werden muss¹²⁰¹, belegt deutlich den Handlungsspielraum von Secker. Der Erwerb kann auch als

1197 WALTER-RIS 2000, S. 107-11

1198 Hier ist vom Ausscheiden Seckers im Jahr 1926 ausgelöst durch den Skandal um das Werk von Dix die Rede. (SCHRÖCK-SCHMIDT 1991, zit. in: WALTER-RIS 2000, S. 109, 167, Anm. 28)

1199 Dies widerspricht den Aussagen von Schröck-Schmidt und Walter-Ris und geht aus den Erinnerungen von Johanna Ey von 1936 hervor: „Wäre ich Geschäftsfrau gewesen, hätte ich wohl in der Inflationszeit mir manches erwerben können. So z. B. kam ein Bankier aus Krefeld und sagte: ‚Was kosten die Eltern von Dix?‘ Ich bedachte mich und sagte: ‚10 000 Pfund.‘ Er sah mich an und sagte: ‚Das ist doch ein bißchen viel, Sie meinen wohl Dollar?‘ Ich wußte keine Antwort, ich verstand nichts von Devisen. Vorher hatte ich das Bild einem Händler für 20 000 Papiermark angeboten, nach festem Gelde vielleicht 200 Mark. Ich wurde nachher von Dr. Biermann, Verlagsbuchhändler aus Leipzig und Direktor Klug vom Kunstverein in Köln gebeten, das Bild im Kunstverein auszustellen. Es stellten dort aus: Lovis Corinth, Slevogt, Liebermann, Chagall, Kokoschka, und bei dieser Gelegenheit wurde das Bild ‚Meine Eltern‘ von Dix durch Direktor Secker für das Wallraf-Richartz-Museum gekauft.“ (repr. in: Annette Baumeister, Treffpunkt ‚Neue Kunst‘. Erinnerungen der Johanna Ey, Droste Verlag, Düsseldorf, 1999, S. 83)

1200 WALTER-RIS 2000, S. 167, Anm. 30, unter Verweis auf Andrea Hollmann, Ralph Keunig, «Berühmt und berüchtigt. Otto Dix. 1891–1969» in: HERZOGENRATH/SCHMIDT 1991, S. 17. Demnach wäre das Bild bald nach 1921 vom Museum erworben worden.

1201 Otto Dix, „Bildnis der Eltern“, 1921, Öl auf Leinwand, Köln, 99 x 114 cm, Kunstmuseum Basel seit 1939, Provenienz: Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Inv.-Nr. WRM 1205), Zugangsinventar 1924, Nr. 1, erworben 1924. (DB RBA KÖLN, Dok-Nr.: obj05018598)

Ausgleichshandlung im Bezug auf das an Nierendorf zurückgegebene Werk „Schützengraben“ verstanden werden, zumal Johanna Ey, gut informiert, den Verkaufswert auf 10.000 M angesetzt hatte, was exakt dem von der Stadtverwaltung zurückgehaltenen Betrag für das Kriegsbild entsprach. Genau zu diesem Zeitpunkt eröffnete nun die VFJK Düsseldorf ihre erste Ausstellung im *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen*, welche einer Ausstellungsrezension zufolge Otto Dix ins Zentrum rückte.¹²⁰²

„Daß man in Düsseldorf das Schaffen eines Otto Dix zum Mittelpunkt einer Ausstellung junger Kunst macht ist selbstverständlich. Außerordentlicher Kønner, stellt Dix doch immer seine technische Vollendung und sein ungewöhnliches koloristisches Empfinden in den Dienst persönlichen schmerzvollen Erlebens. Es gehört in jede Ausstellung seines Werkes, eines seiner letzten Bildnisse, in denen grausam durchdringende Augen, hartes Kinn und ein gepreßter Mund Letztes über diese ungewöhnliche Persönlichkeit aussagen.“¹²⁰³

Vielleicht kamen im Zuge dieser Ausstellungen auch die zwei Ankäufe von Werken von Otto Dix durch die *Vereinigung* zustande: „Gewitterwolke“, Öl, ein „Frühwerk aus Dresden“ sowie „Meine Tochter Nelly als Baby“, Aquarell, 1923¹²⁰⁴, welche sich spätestens Ende 1926 in der Sammlung der VFJK Düsseldorf befanden.

Dass Hans F. Secker also entgegen der in der Literatur vertretenen Auffassung erst Anfang 1928 nicht aufgrund seines Engagements für moderne Kunst, sondern als missliebiger Beamter seinen Posten am Museum aufgab, lässt sich dem Briefwechsel zwischen Müller-Wulckow und Cohen entnehmen.¹²⁰⁵ Auf Müller-Wulckows Nachfrage hin schildert Cohen in einem Schreiben vom 19.02.1928 seinem Freund, Kollegen und Mitglied in der VFJK Düsseldorf die Umstände von Seckers Ausscheiden aus dem Amt parallel zu dessen Ausscheiden aus dem Vorstand der VFJK:

“Was Secker betrifft, so war der Fall Marées¹²⁰⁶ wohl nur der berühmte Funke, der die Bombe zum Platzen brachte. Am Rhein wussten alle, dass der allmächtige Konrad Adenauer ihn coûte que coûte los sein wollte, nur er selbst, Secker, war in großer Selbsttäuschung befangen. Er hatte sich trotz Versöhnung mit Schaefer, alle übrigen Kollegen seines Museums zu erbitterten Gegnern gemacht, leider auch Koetschau, der in Köln Einfluss hat. Mit dem Eintreten für moderne Kunst hat das alles nichts zu tun. Secker arbeitet nun recht vergnügt aus Arosa.”

1202 Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 29.12.1924, LMO -MW 158; AUSST. KUNSTVEREIN DÜSSELDORF 1919-1929, S. 64; KEIM 1925, S. 228

1203 KEIM 1925, ebd.

1204 O. A., «Verzeichnis der bisher von der Vereinigung für junge Kunst erworbenen Kunstwerke», in: AK VFJK DÜSSELDORF 1926, S. 13-14, jew. Nr. 3 und Nr. 4, im Folgenden: KAT. VFJK DÜSSELDORF 1926

1205 Walter Cohen hatte im Übrigen die Schriftleitung des von Secker bis Jg. 1927 herausgegeben „Jahrbuchs des Wallraf-Richartz-Museums“ inne.

1206 Secker wurde offiziell vorgeworfen, ein gefälschtes Werk von Hans von Marées für ein in der Sammlung befindliches Werk von Wilhelm Leibl eingetauscht zu haben. (S. hierzu: Beatrix Alexander, «Verkaufslustige Neigung» - Gemäldeverkäufe aus dem Besitz der Stadt Köln», in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins, Bd. 80, H. 1, (Dezember) 2010, S. 101-122, hier: S. 108)

Dem Gerücht bzgl. des Einflusses von Adenauer wurde ebenfalls in der bereits zitierten Literatur nachgegangen.¹²⁰⁷ Die eigentlichen Gründe für das Ausscheiden von Secker, die Cohen wohl aus Loyalität gegenüber seinem Vorgesetzten Karl Koetschau in seinem Brief an Wulckow nicht benennt, wurden mittlerweile erforscht und waren zwischenmenschlicher Natur.¹²⁰⁸

3.2.1.3.2 Die Wanderausstellung „Deutsche Künstler im Ausland“ 1928

An Seckers Stelle, über dessen Aktivitäten für die *VFJK* Düsseldorf leider nichts in Erfahrung gebracht werden konnte, war nun um den Jahreswechsel 1927/28 der junge Kunsthistoriker Karl With (1891-1980) dem Vorstand beigetreten. Dieser, seit 1925 als Professor der Kunstgeschichte an der Kölner Werkschule tätig, sollte wenige Zeit nach Beginn seines Engagements für die *VFJK* Düsseldorf in Köln die Leitung des Kunstgewerbe-Museums sowie ab 1929 Teile der Programmgestaltung des *Kölnischen Kunstvereins* übernehmen. Mit seiner ersten für die *Vereinigung* konzipierten Wanderausstellung „Deutsche Künstler im Ausland“ scheint erstmals die ursprünglich von der *VFJK* angestrebte Erstreckung des „Wirkungsbereich[s] [...] über ganz Deutschland“¹²⁰⁹ sowie auch eine moderne Form der Vermittlungsweise auf. Denn in den ersten Jahren trat diese Absicht (soweit es sich anhand der lückenhaften Quellenlage beurteilen lässt) hinter einer „qualitativen Sichtung“ der jungen Kunst im Rheinland und Westfalen zurück.¹²¹⁰ 1919 hatte Cohen im „Rheinischen Kunstbrief“ instinktsicher vorausgesagt, er „fürchte fast, daß trotz aller gewiss wohlthätigen Wirkung der Expressionismus in Düsseldorf, mit zehn Jahren Verspätung, die ‚große Mode‘ wird!“¹²¹¹ Vielleicht gingen die starken Vernetzungsstränge, sprich das „Geklüngel“, innerhalb welcher die Hauptakteure Kaesbach als Direktor der Kunstakademie und Cohen als Kustos des städtischen Kunstmuseums im Düsseldorfer Kunstleben agierten, anfangs auf Kosten wichtiger Sondierungsprozesse. Auf der Vermittlungsebene lässt sich dies dem Vorwort der Ausstellung 1926 entnehmen, in welchem man sich für die Nichtaufnahme von Künstlergruppen und zugleich für die Aufnahme von älteren Künstlern

1207 Die von Dix vermutete Beteiligung Konrad Adenauers an der Intrige des sogenannten ‚Kölner Klüngels‘ konnte nicht eindeutig nachgewiesen werden. (WALTER-RIS 2000, S. 167, Anm. 28)

1208 S. hierzu: ALEXANDER 2010, S. 108

1209 O. A. 1924b

1210 O. A. 1926, S. 1-3. Diese anfängliche Tendenz bestätigt sich auch durch eine Rezension der 1930 veranstalteten Ausstellung „Junge deutsche Kunst“ im Kunstblatt, welche von den „große[n] Verdienste[n] [der Vereinigung] bisher meist um die rheinischen Künstler“ spricht. (L. ST. E. 1930, S. 350-351); entsprechend den teilnehmenden Künstlern an der 2. Ausstellung der *VFJK* Düsseldorf u. a.: Jankel Adler, Arnold Breker, Heinrich Campendonk, Theo Champion, Heinrich Davringhausen, Max Ernst („La belle Jardinière“, 1921, Nr. 30), Werner Gilles, Martha Hegemann, Heinrich Hoerle, Franz M. Jansen, Helmuth Macke, Otto Pankok, Max Peiffer-Watenphul, Anton Räderscheidt, Franz Seiwert, Christian Rohlf, Alfred und Karli Sohn-Rethel, Eberhard Viegener, Adolf Uzarski, usw. (AK *VFJK* DÜSSELDORF 1926)

1211 COHEN 1918/19, S. 683

entschuldigt.¹²¹² In der parallel ab 1924 aufgebauten Sammlung wurde jedoch nach Einschätzung d. Verf. von Anfang an eine weitere Perspektive auf die junge Kunst eingenommen.¹²¹³ Vielleicht fehlte dem Gründungsvorstand in den ersten Jahren 1923-1928 schlicht die Zeit, sich der *VFJK* neben ihren beruflichen Aufgaben zu widmen. Kaesbach ist spätestens Ende 1926 nicht mehr Mitglied des Vorstands, bleibt aber wohl der *Vereinigung* verbunden, wie sich zumindest aus seiner Tätigkeit als Leihgeber in der Ausstellung von 1932 schließen lässt.¹²¹⁴ Max Niehaus hatte eventuell aufgrund eines Umzugs nach Wiesbaden bereits um 1927 den Vorstand der *VFJK* verlassen¹²¹⁵, war jedoch spätestens Anfang 1929 definitiv nicht mehr Mitglied des Vorstands. Die sich zwischen 1926 und 1929 ereignenden Veränderungen im Vorstand lassen sich wegen der schlechten Quellenlage nicht eindeutig nachvollziehen. Ab 1930 und belegbar bis 1932 allerdings setzte sich der Vorstand unter dem Vorsitz von Erich Raemisch (1896-1958) aus Walter Cohen, Alfred Fischer, Leiter der Kunstgewerbeschule Essen und seit 1926 Vorstandsmitglied, dessen Vetter Adolf Fischer, Sammler und Schatzmeister der *Vereinigung*, Alex Vömel, Geschäftsführer der Galerie Alfred Flechtheim Düsseldorf sowie Karl With, nun auch Direktor des Museums für Kunstgewerbe Köln, zusammen.¹²¹⁶

Im Sommer 1928 präsentierte Karl With, in der Presse als „Vorsitzender“ der *VFJK* bezeichnet, die Wanderausstellung „Deutsche Künstler im Ausland“ mit insgesamt ca. 30 Künstlern und 70 Werken.¹²¹⁷ Die Ausstellung, die im *Kölner Kunstverein* im Juni 1928 ihren Ausgang nahm, wurde im August im *NKV* Wiesbaden, im Oktober im *Barmer Kunstverein* und vermutlich irgendwann dazwischen in Essen gezeigt. Sie präsentierte ein breites Spektrum an künstlerischen Positionen, das von E. L. Kirchner bis Hannah Höch, von Arno Breker bis Max Ernst, von Otto und Karli Sohn-Rethel bis Richard Schrötter reichte.¹²¹⁸ Ein Großteil der Künstler war zwar herkunftsmäßig oder durch Aufenthalte mit dem Rheinland verbunden, arbeitete jedoch zu jenem Zeitpunkt oder dauerhaft im Ausland, vor allem in Paris, aber auch in Prag, Rom, Den Haag und in der Schweiz. Allerdings schaffte With mit diesem programmatischen Überbau einen großen und letztlich fiktiven Rahmen, der es ermöglichte, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit weder nach ihrer Zugehörigkeit zu Gruppen noch unter kunstgeographischen Aspekten für die Werke von noch völlig unbekannten jungen Künstlern zu gewinnen. Hier

1212 O. A. 1926, S. 1-3

1213 S. Kap. 3.2.1.3.3

1214 VFJK Düsseldorf (Hg.), Kunst der Gegenwart aus Düsseldorfer Privatbesitz, 12. Mai bis 5. Juni 1932 im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Ausst.-Kat., August Bagel, Düsseldorf, 1932, S. 5

1215 Max Niehaus ist spätestens 1929 als Vorstandsmitglied des *NKV* Wiesbaden nachgewiesen (SCHMIDT 1973, S. 164, Anm. 46)

1216 VFJK Düsseldorf (Hg.), Ausstellung Junge Deutsche Kunst, Ausst.-Kat., 05.10.-02.11.1930, Kunsthalle Düsseldorf, Hindenburgwall, S. 12

1217 O. A., «Kunst – Deutsche Künstler im Ausland», in: KStA, Nr. 291, Abendausgabe, 11.06.1928, 3. Bl.

1218 Über die Rezensionen konnten 22 Künstler identifiziert werden, s. Tab. 6a

zeichnete sich auch die Tendenz ab, die moderne Kunst wieder, jedoch unter neuen Aspekten als eine europäische Strömung zu betrachten und zu dokumentieren; eine Tendenz, die sich an einer Reihe von Ausstellungen der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre und insbesondere an der vom *Hamburger Kunstverein* 1927 veranstalteten Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“ erkennen.¹²¹⁹

Der Ausstellungstitel „Deutsche Künstler im Ausland“ brachte die vermutlich von Karl With erwünschte Aufmerksamkeit und Irritation mit sich. So zeigte sich ein Beobachter in Wiesbaden enttäuscht von einer ihm vermeintlich versprochenen wehrhaften deutschen Exzellenz im Ausland:

„Der Titel hat ein gewisses Pathos. Weckt Vorstellung von deutscher Pionierarbeit in der Fremde. Tatsächlich handelt es sich um Künstler, von denen die meisten nur vorübergehend im Ausland leben, und sich dort, wenigstens soweit es sich um Paris handelt, das Menschenmögliche angeeignet haben.“¹²²⁰

Der Rezensent musste jedoch feststellen, dass „große Namen [fehlen]“, um zusammen zu fassen, dass man „heute mit größerer Sorge nach Jugend aus[spähe]“. ¹²²¹

In Köln hingegen lobte man den „achtbaren Durchschnitt [im] malerischen Können“, fühlte sich jedoch aufgefordert, anlässlich der Ausstellung an die „Geißel eines fanatischen Idealismus“ der deutschen Kunst und „die eingeborene, heitere Harmonie ihres dem Diesseits zugewandten Lebensgefühl“ der französischen Kunst als die zugrunde liegenden Mentalitäten zu erinnern, um sogleich die ausgestellten Werke an Picasso, Chagall und Derain zu messen.¹²²²

Stellvertretend für das Spektrum der Ausstellung soll hier kurz auf die Präsentation von Werken der noch weithin unbekannten Hannah Höch sowie des zumindest im Rheinland schon sehr bekannten Max Ernst eingegangen werden.

Besondere Resonanz in der Presse fand Hannah Höch, die für den Wiesbadener Rezensenten „etwas Vulkanisches hat und wirklich an ein inneres Muß glauben läßt“¹²²³ und deren „amüsante farbliche Spielereien“ in Köln lobend hervorgehoben wurden.¹²²⁴ Der von der Berlinischen Galerie herausgegebenen „Lebenscollage“ der Künstlerin lässt sich entnehmen, dass die Einladung zur Teilnahme an der Ausstellung durch Otto Freundlich vermittelt wurde¹²²⁵ und dass sie auf die offizielle Einladung durch den

1219 S. Kap. 3.2.2.2.2

1220 M. E., «Wiesbaden», o. A., 1928, o. A., Stadtarchiv Wiesbaden, Best. V 45 Nr. 10

1221 Ebd.

1222 O. A., «Kunst – Deutsche Künstler im Ausland. Ausstellung im Kunstverein», in: KStA, Nr. 312, Abendausgabe, 22.06.1928

1223 M. E. 1928. Der Rezensent M. E. nennt Höch fälschlicherweise „Hanna Kluth“ vermutl. unter Vermischung mit der ebenfalls in der Ausstellung vertretenen Künstlerin „Karin Kluth“ (Karin van Leyden, 1906-1977)

1224 O. A. 1928b, hier allerdings als „Hanna Röck (Ten Haag)“, bezeichnet!

1225 Schreiben Otto Freundlich – Hannah Höch, Paris, o. D. [April 1928], in: Künstlerarchiv der

Kölnischen Kunstverein hierfür¹²²⁶ eine Auswahl von folgenden fünf Werken für Ausstellung zu Verfügung stellte: „Ölbild Treppe, Ölbild Imaginäre Brücke, Ölbild Vom Menschen aus, Aquarell, Paradis?, neue Fassung“¹²²⁷. Das Werk „Treppe“, 1923-1926 (Abb. 60), (Nationalgalerie, Berlin), zeigt in herausragender Weise die Auseinandersetzung der Künstlerin mit den Strömungen der Neuen Sachlichkeit, dem Surrealismus und der *Pittura Metaphisica*. Aus mehreren Einzelstillleben zusammengesetzt entsteht hier ein Bildkonstrukt, welches an die formale Struktur der Photomontagen von Höch erinnert.¹²²⁸

Im Unterschied zu Hannah Höch konnte der „kühle Intellektualismus von Max Ernsts figuralen Kompositionen“ den Kölner Kunstkritiker nicht überzeugen.¹²²⁹ Selbst innerhalb des Vorstands der *VFJK* konnte man sich mit der rezenten Entwicklung, die Max Ernst in seinem Werk genommen hatte, vorerst noch nicht anfreunden, wie Cohen Müller-Wulckow berichtete:

„In Berlin habe ich für die V. f. j. K. ein sehr gutes Bild von Baumeister angekauft. Max Ernst konnte ich noch nicht durchsetzen (With, Alfred Fischer, Dr. Rämisch), Wir haben aber ein älteres Bild.“¹²³⁰

Bei dem älteren Bild von Max Ernst müsste es sich um das in einer Rezension als „Frau auf der Schildkröte“ bezeichnete Werk handeln.¹²³¹ Von Willi Baumeister hatte die *VFJK* auf seiner Einzelausstellung in der Galerie Flechthelm Berlin, Februar bis März 1929, das Bild „Stehende mit Badetuch“, 1925 (Abb. 61), erworben.¹²³²

In Fortführung des vermutlich unter dem Einfluss von Karl With gesetzten Spektrums moderner Kunst veranstaltete die *VFJK* Düsseldorf, nun unter Vorsitz des Krefelder Syndikus Dr. Erich Raemisch, bis 1932 noch zwei weitere Ausstellungen, die durch Ausstellungskataloge belegt sind: „Junge deutsche Kunst“, die von Oktober bis November 1930 in der Kunsthalle Düsseldorf¹²³³ sowie „Kunst der Gegenwart aus Düsseldorfer Privatbesitz“, die von Mai bis Juni 1932 im *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen*¹²³⁴ gezeigt wurden. Dass Karl With trotz seiner weitreichenden

Berlinischen Galerie (Hg.) Hannah Höch. Eine Lebenscollage, Bd. 2, 1921-1945. 2 Abt., Dokumente bearb. von Ralf Burmeister, Eckhard Fülus, Hatje, Berlin, 1995, S. 314

1226 Schreiben Kölnischer Kunstverein – Hannah Höch, 8.05.1928, in: ebd., S. 317-318

1227 Nachtrag Privatnotiz Hannah Höch, in: ebd., S. 317-318

1228 Vgl. Cara Schweitzer, Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch. Das Leben einer Künstlerin, 1889-1978, Osburg, Berlin, 2011, S. 120 ff.

1229 O. A. 1928b

1230 Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 13.03.1929, LMO-MW 158

1231 L. S. E., «Ausstellungen», in: Das Kunstblatt, Jg. 13, H. 3, (März) 1929, S. 95

1232 Einem Tagebucheintrag Willi Baumeisters zufolge (S. Peter Beye, Felicitas Baumeister, Willi Baumeister: Werkkatalog der Gemälde, Bd. 2, hrsg. v. Archiv Baumeister, Hatje Cantz, Ostfildern, 2002, WVZ-Nr. 431. S. a. Galerie Alfred Flechthelm (Hg.), Willi Baumeister, 9. Februar bis 1. März 1929, Ausst.-Kat., Nr. 38, repr. in: DASCHER (CD-ROM) 2011

1233 AK VFJK DÜSSELDORF 1930

1234 AK VFJK DÜSSELDORF 1932

Verpflichtungen und Aktivitäten in Köln die nun folgenden Ausstellungen geprägt haben könnte, ergibt sich auch aus Details wie der Gestaltung der Ausstellungskataloge durch F. W. Seiwert, mit dem Karl With in regem Kontakt stand, aber auch aus der Tatsache, dass er die Einführungsrede der 1930 in der Kunsthalle Düsseldorf veranstalteten Ausstellung „Junge deutsche Kunst“ hielt.¹²³⁵ Letzte Kunde der Aktivitäten der VFJK erhält man durch eine Anzeige der Galerie Alfred Flechtheim vom 14. März 1933 über eine gemeinschaftlich geplante große Einzelausstellung von Oskar Schlemmer.¹²³⁶

3.2.1.3.3 Ideale und Strategien der VFJK Düsseldorf

Wie bereits erwähnt, legte die VFJK Düsseldorf parallel zu ihren Ausstellungsaktivitäten eine Sammlung junger Kunst an. Diese wurde mindestens drei Mal öffentlich ausgestellt. So informierte Cohen Müller-Wulckow im Februar 1929, er habe für die VFJK Düsseldorf „bei Flechtheim eine kleine Ausstellung unseres Besitzes gemacht, mit dem Erfolge, dass bislang 14 neue Mitglieder einsprangen“¹²³⁷, und berichtete ihm kurz darauf, dass er bei „Koetschau [...] durchgesetzt [habe], dass wir von Mitte April an einen Teil des Besitzes der VFJK im Museum zeigen. Sie sahen ja, wie wenig Neueres wir besitzen.“¹²³⁸ Darüber, ob, wie lange und unter welchen vertraglichen Bedingungen die Sammlung in den seit 1928 eigenen Räumlichkeiten des Kunstmuseums der Stadt Düsseldorf präsentiert wurden, war nichts in Erfahrung zu bringen. Im Oktober/November 1930 wurde dann am Rande der Ausstellung „Junge Deutsche Kunst“, folgt man der Rezension im Kunstblatt, vermutlich die gesamte Sammlung „in zwei besonderen Räumen“¹²³⁹ der Kunsthalle Düsseldorf gezeigt. Anhand des „Verzeichnisses der bisher von der Vereinigung für junge Kunst erworbenen Kunstwerke“ von 1926 und der Liste der in der Sammlung vertretenen Künstler von 1932¹²⁴⁰ (Abb. 62) sowie der Anmerkungen in Rezensionen und Korrespondenzen konnten insgesamt 22 Werke „junger deutscher Kunst“, die bis 1929 in die Sammlung der *Vereinigung* aufgenommen worden waren, eruiert, darunter nur vier identifiziert werden (Abb. 63a, b, 64, 65). Allerdings reicht der Einblick in die im Anhang gelisteten Werke aus der Sammlung (Tab. 6b) nicht aus, um das Profil der Sammlung näher zu deuten. Ob die Sammlung zumindest als Leihgabe ab 1928 im Kunstmuseum Düsseldorf verblieben,

¹²³⁵ L. ST. E. 1930, S. 352

¹²³⁶ «Anzeige in der Einladung zur „Ausstellung von Werken von Theo Champion, Werner Gilles, E. W. Nay und Lilly Steiner“, 14.03.1933, ULB, HHU Düsseldorf, zit. n.: Ralph Jentsch, Alfred Flechtheim und George Grosz, Zwei deutsche Schicksale, Weidle, Bonn, 2008, S. 32

¹²³⁷ Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 14. oder 17.02.1929, LMO-MW 158

¹²³⁸ Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 13.03.1929, LMO-MW 158

¹²³⁹ L. ST. E. 1930, S. 351

¹²⁴⁰ KAT. VFJK DÜSSELDORF 1926 und o.A., «Liste der in der Sammlung vertretenen Künstler», in: AK VFJK DÜSSELDORF 1932, S. 15

ließ sich im Rahmen dieser Arbeit nicht feststellen.¹²⁴¹ Definitiv zeichnete sich jedoch im Ausstellungsprogramm der *VFJK* Düsseldorf Ende der zwanziger Jahre neben spätexpressionistisch und neusachlich arbeitenden rheinischen Künstlern wie Arthur Kaufmann, Richart Schroetter und Otto Pankok durch die starke Präsenz der „Kölner Progressiven“ Hoerle, Seiwert und Gerd Arntz sowie die Präsentation von Künstlern aus Berlin und ganz Deutschland mit Josef Albers, Willi Baumeister, Herbert Bayer, Julius Bissier, Otto Herbig, Ernst W. Nay, Oskar Nerlinger, Siegfried Shalom Sebba, Oskar Schlemmer, Friedrich Vordemberge-Gildewart und Fritz Winter die verstärkte Vermittlung moderner abstrakter und konstruktivistischer Positionen ab.¹²⁴²

Grundsätzlich erscheint die *VFJK* als eine Plattform, die moderne Künstler mit denen sich für die moderne Kunst einsetzenden Institutionen in ganz Deutschland verknüpfte. So erfährt man, dass wohl im Zuge der zweiten Ausstellung eine ganze Reihe von Künstlern aus dem Umfeld „der ‚Rheingruppe‘ und des ‚Jungen Rheinlandes‘ sowie der progressiven Kölner und Wuppertaler Szene“ Mitglieder der *VFJK* wurden.¹²⁴³ Wenn diese innerhalb der *Vereinigung* ebenso wie nachweisbar Georg Kolbe als „außerordentliche Mitglieder“ und somit mit eingeschränkten Rechten und Pflichten geführt wurden¹²⁴⁴, entspräche dies dem von Cohen schon in der *FDK* vertretenen Prinzip der qualitativen Sichtung durch eine straffe Spitze. Die Künstler hätten in diesem Sinne die *VFJK* lediglich als Ausstellungsorganisation genutzt, was beispielsweise die Abwicklung von Kolbes Mitgliedschaft über dessen Galeristen Curt Valentin nahelegt.¹²⁴⁵ Einem brieflichen Kommentar von Cohen entnimmt man zudem, dass sich die Ankaufskommission aus dem Vorstand zusammensetzte und somit klein und beweglich war.¹²⁴⁶

Gleichzeitig vermittelt sich der Eindruck, dass die in Kunstinstitutionen wirkenden Personen, wie nachweisbar im Fall Secker und Müller-Wulckow¹²⁴⁷, qua ihres Amtes Mitglieder bzw. Vorstandsmitglieder der *Vereinigung* waren und dass insgesamt die Mitgliedschaft von Körperschaften wie im Falle des *Kunstvereins der Dr. Walter Kaesbach-Stiftung* angestrebt wurde. Dies steht in Differenz zur *FDK*, welche

1241 Der Abgleich der hier rekonstruierten Sammlungsbestände mit der DB FU BERLIN hat keine Überschneidungen ergeben. [15.03.2016]

1242 Künstler, die von der *VFJK* u. a. 1930 in der „Ausstellung Junge Deutsche Kunst“ in Düsseldorf gezeigt wurden.

1243 KRAUS 1993, S. 40, unter Hinweis auf Otto-Albert Schneider, «Düsseldorfer Kunstaussstellungen», in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 13.01.1927

1244 Mitgliedskarte von 1931/32 „Für das ausserordentliche Mitglied Herrn Professor Dr. Georg Kolbe“, Georg-Kolbe-Museum, Berlin, Archiv, GK. 516 (Korrespondenzen Erich Raemisch (VFJK) – Georg Kolbe, 1931-1933)

1245 Handschriftl. Notiz, Schreiben Erich Raemisch – Georg Kolbe, 25.02.1933, ebd.

1246 Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 13.03.1929, LMO-MW 158

1247 S. weiter unten S. 226

gleichzeitig die Ansprüche einer privaten Sammlervereinigung und eine „Funktion im Haushalt der Kunst zu erfüllen“ suchte sowie zur ambivalenten Rolle Cohens als Direktorialassistent der Kunstsammlungen Düsseldorf und privat als Vorstandsmitglied der *FDK*. Es zeigt außerdem, inwieweit die Förderung moderner Kunst nun im Einklang mit staatlichen und städtischen Interessen war. In diesem Sinne kann man den im „Kunstblatt“ 1930 als „interurbane Vereinigung“ mit Sitz in Köln, Düsseldorf, Krefeld und Essen bezeichneten Zusammenschluss¹²⁴⁸ auch als regional agierende „Museen-Mittelsinstanz“ für moderne Kunst betrachten.

Wie bereits erwähnt, konnten die wenigen überlieferten Quellen zur *VFJK* Düsseldorf anhand der Korrespondenzen zwischen Walter Cohen und Walter Müller-Wulckow ergänzt und auch interpretiert werden. Kurz nach der Gründung im Mai 1924 war Müller-Wulckow als Fördermitglied der *VFJK* Düsseldorf für einen Jahresbeitrag von 100 RM in seiner Funktion als Leiter des Provinzialmuseums Oldenburg ab 1921 beigetreten.¹²⁴⁹ Als förderndes Mitglied erwarb das Landesmuseum Oldenburg in den Jahren 1927 bis 1930 vier graphische Blätter von Grossberg, Herber, Nauen und Sintenis als Jahresgaben der *Düsseldorfer Vereinigung*¹²⁵⁰, was wiederum die Betrachtung der *VFJK*, in diesem Fall als überregional wirkende „Museen-Mittelsinstanz“ für moderne Kunst, stützt. Ob Walter Müller-Wulckow das „Bildnis Oskar Maria Graf“ von Walter Schulz-Matan, 1927 (Abb. 66), welches in Köln auf der Ausstellung „Deutsche Künstler im Ausland“ gezeigt wurde¹²⁵¹, ebendort für das Landesmuseum Oldenburg entdeckte, ließ sich nicht feststellen. Der Ankauf erfolgte kurz darauf im Frühjahr 1929 auf der Ausstellung „Malerei unserer Zeit“¹²⁵² in der *VFJK* in Oldenburg. Der rege Austausch über die *VFJK* innerhalb der Korrespondenz zwischen Cohen und Müller-Wulckow zeugt von einer aktiven Rolle Müller-Wulckows, welche über eine formale Fördermitgliedschaft hinausging und etwa in der Bemerkung Cohens bzgl. der „Ausstellung junger deutscher Kunst“ „an der Sie ratend so freundlich mitwirkten“¹²⁵³ greifbar wird (Abb. 67).

Die offensichtlichste Verknüpfung liegt allerdings in der Tatsache, dass der ehemalige Gründer der *VFNK* in Frankfurt parallel und in Ergänzung zu seinem Amt als Leiter des Provinzialmuseums bereits im März 1922 hier die *VFJK* Oldenburg, sozusagen ein norddeutsches Pendant, mitbegründet hatte.

1248 L. ST. E. 1930, S. 350-52

1249 Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 22.05.1924, LMO-MW 158; vgl. HECKÖTTER 2011, S. 33

1250 HECKÖTTER 2011, S. 33

1251 O. A. 1928b

1252 VFJK Oldenburg, „Malerei unserer Zeit“ (Mai bis Juni 1929), mit Adler, Bissier, Crodel, Fuhr, Grossberg, Heckel, Hoerle, Hofer, Kohler, Mueller, Pankok, Radziwill, Ringelnatz, Schlichter, Schmid, Schmidt-Rottluff, Schrimpf, Schulz-Matan, Schütz-Wolff, Wollheim (AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 264, Kat.-Nr. 23); s. Kap. 3.2.2.1.2

1253 Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 26.08.1930, LMO-MW 158

3.2.1.3.4 Exkurs: Vereine für „Junge Kunst“ als Marke?

Bis 1925 firmierten insgesamt mindestens drei „moderne“ Kunstvereine in Deutschland als Vereinigungen bzw. Gesellschaften „junger Kunst“; über die genannten Oldenburger und Düsseldorfer Vereinigungen hinaus, die von Otto Ralfs 1924 in Braunschweig begründete *Gesellschaft für junge Kunst (GFJK)*¹²⁵⁴ und die am 1. Februar 1925 von R. A. Schröder mitgegründete *Vereinigung für junge Kunst* in Bremen (*VFJK Bremen*)¹²⁵⁵.

Trotz der Ähnlichkeit der Namen dieser in den zwanziger Jahren in ganz Deutschland für die „junge Kunst“ wirkenden Gesellschaften und Vereinigungen artikuliert sich die in Bremen formulierte Absicht, Anschluss an „gleichartige Vereinigungen [...] auf dem Wege einer großen Arbeitsgemeinschaft“¹²⁵⁶ zu finden, nicht etwa in einem Zusammenschluss als Dachverband. Der durch Kontakte und Ausstellungen nachweisbare Austausch zwischen den Oldenburger, Braunschweiger und Düsseldorfer Vereinigungen war jeweils höchst individueller Art. Der verwandte Charakter dieser Vereinigungen könnte allgemein in ihrer Abgrenzung zu lokalen Kunstvereinen und in ihrem Wirken als vermittelndes Echo der überregional und international vernetzten modernen Kunstproduktion verstanden und die Verwendung des Adjektivs „jung“ als über jegliche Richtungskämpfe erhabenes Synonym für „modern“, aber auch „neu“ oder „lebend“ gedeutet werden.

Vielleicht muss Müller-Wulckow schon chronologisch gesehen als Namensschöpfer der „Vereinigungen für junge Kunst“ bezeichnet werden. Sowohl im Rahmen der Gründung der *VFNK* als auch rund um die Gründung der *VFJK* Oldenburg wird sein besonderes Interesse für die Namensschöpfung im Sinne einer Marke anhand der jeweils durchgeführten Signet-Wettbewerbe deutlich (Abb. 68).¹²⁵⁷ Vielleicht hatte Müller-Wulckow die verallgemeinerte Form dem ursprünglich von Beyersdorff formulierten Namen „Tischbein-Gesellschaft“ entgegengesetzt. In Anklang an die in Lübeck 1918 gegründete *Overbeck-Gesellschaft* hätte der von Beyersdorff vorgeschlagene Name hingegen unter konkretem lokalem Bezug an die Gründungszeit der deutschen Kunstvereine erinnert, ein Rückgriff, der gerade zu Beginn der Weimarer Republik vielfach in den Reden der Kunstvereinsreformer anklingt.¹²⁵⁸

Das Adjektiv „jung“ könnte jedoch bei allen drei Vereinigungen auch in kunsthistorischer

1254 Henrike Junge, «Otto Ralfs. Sammler, Mäzen und Wegbereiter der Avantgarde in der Provinz», in: Dies. 1992, S. 243-251; Peter Lufft, Das Gästebuch Otto Ralfs. Arbeitsberichte aus dem Städtischen Museum 48, Städtisches Museum Braunschweig, Braunschweig, 1985

1255 Rundschreiben der *Vereinigung für Junge Kunst Bremen*, 26.03.1925, LMO-MW 167; o. A., «Ausstellungsschronik», in: Kunst und Künstler, Jg. 23, H. 8, 1925, S. 330

1256 Rundschreiben der *Vereinigung für Junge Kunst Bremen*, 26.03.1925, LMO-MW 167

1257 Wie Anna Heckötter an Hand des im Landesmuseum bewahrten Dokumente erarbeitet hat, verliefen die Signet-Wettbewerbe jeweils ohne Entscheidung für ein Motiv. (HECKÖTTER 2011, S. 33)

1258 S. u. a. Kap. 3.2.2.2.1

Hinsicht etwas implizieren. Nachdem Cohen bzgl. der im Januar 1924 erfolgten Auflösung der *FDK* gegenüber Wulckow im Februar 1924 lakonisch zu dem Schluss gekommen war, dass jene Vereinigung, „seitdem die Kokoschka, Nolde etc. ‚klassisch gewordene Kunst‘ produzieren, durchaus überflüssig geworden [war]“¹²⁵⁹, scheint in Düsseldorf die Hinwendung zur „jungen“ im Unterschied zur 1916 noch als „jüngsten“¹²⁶⁰ bezeichneten, expressionistischen Kunst zunehmend auch die Förderung abstrakter Kunst zu markieren. Das in Teilen rekonstruierte Ausstellungsprogramm der *VFJK* Düsseldorf weist diese Tendenz auf.¹²⁶¹ Für Braunschweig und eventuell auch in Oldenburg ließe sich die „Bauhausausstellung 1923“ als ein wichtiges Schlüsselmoment des „zweiten Aufbruchs in die Moderne“ konstruieren.¹²⁶² Ralfs beauftragte Wassily Kandinsky 1924, das Signet der Braunschweiger *GFJK* zu entwerfen (Abb. 69).¹²⁶³ Definitiv markierte „jung“ den verstärkten Einfluss einer vom Wunsch eines einheitlichen Stils angetriebenen Kunstgeschichtsschreibung, welche der sich dem Pluralismus der modernen Kunst objektivierend entgegen zu setzten suchte.

Weitaus fruchtbarer erscheint es im Rahmen dieser Arbeit, den jeweils lokalen und entwicklungsgeschichtlichen Differenzen zum Trotz eine Reihe von in den zwanziger Jahren „gleichartigen Vereinigungen“ in räumlicher Nähe und unter dem Aspekt der „Museen-Mittelsinstanz“ zu betrachten.

1259 Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 27.02.1924, LMO-MW 158

1260 Schreiben W. Cohen – F. H. Ehmcke, 15.02.1916, DENKSCHRIFT COHEN 1959, S. 89-90

1261 S. Kap. 3.2.1.3.3

1262 Infolge des Besuchs dieser Ausstellung entwickelte Otto Ralfs die Idee der Gründung der *GFJK*. (LUFFT 1985, S. 17 ff.) Die Ausstellungen der *VFJK* Oldenburg weisen ab 1924, mit der Präsentation der Bauhausmeister in einem eigenen Raum in der Ausstellung „Graphik der Gegenwart“, sich intensivierende Kontakte zum Bauhaus auf.

1263 LUFFT 1985, S. 21

3.2.2 Förderung und Vermittlung moderner Kunst in Norddeutschland 1921-1933

3.2.2.1 „Moderne“ Kunstvereine als „Museen-Mittelsinstanzen“ in Norddeutschland

Mit Gründung der Weimarer Republik wurde das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit in den im Zuge der Kommunalisierung und Verstaatlichung neu zu strukturierenden Museen zu einer zentralen Frage. Interessant ist, dass die nun allgemein geforderten Popularisierungsmaßnahmen u. a. in Norddeutschland in einer Reihe von spartenübergreifenden Landesmuseen in Kooperation mit „modernen“ Kunstvereinen verwirklicht wurden.

Diese Verbindungen brachten über privatwirtschaftliche Förderstrategien der jungen öffentlichen Kunstinstitutionen hinaus insbesondere das Element der Programmausstellung im musealen Kontext ein.

Sowohl die Tradition von Lichtwarks ausdifferenziertem Organismus der Kunsthalle mit seinen angeschlossenen Vereinen, aber auch die bis in die zweite Hälfte der zwanziger Jahre politische und wirtschaftliche Krise nach dem 1. Weltkrieg und die damit einhergehenden Fragen der lokalen und nationalen Identität stellen entscheidende Hintergrundmotive dieser Entwicklung dar, die sich in Lübeck, Oldenburg, Hannover und auch Braunschweig vergleichbar vollzog.

In Braunschweig setzte sich die *GFJK (Gesellschaft für junge Kunst)*¹²⁶⁴ seit ihrer Gründung 1924 kontinuierlich, jedoch vergeblich für die Einrichtung einer öffentlichen modernen Galerie im Landesmuseum ein. Die Gesellschaft, welche im Rahmen dieses Kapitels nur als Bezugspunkt betrachtet wird, verwirklichte, trotz geringer staatlicher Unterstützung, bis 1933 ein herausragendes Programm moderner Ausstellungen mit öffentlichem Anspruch und baute parallel eine kleine, für die Öffentlichkeit bestimmte Sammlung moderner Kunst auf.¹²⁶⁵ In Hannover hingegen war durch Museumsdirektor Alexander Dorner die *Kestner-Gesellschaft* mit dem Provinzialmuseum ab 1923 in lebhafter Personalunion verknüpft, und es entwickelte sich ein Zusammenspiel zwischen Museum und Kunstverein, welches weiter unten am Beispiel der Ausstellung „Original und Reproduktion“, 1929, anschaulich wird.¹²⁶⁶

¹²⁶⁴ S. Kap. 3.2.1.3.4

¹²⁶⁵ S. hierzu: Gilbert Holzgang, «Otto Ralfs und seine Kontrahenten. Antagonistische Projekte einer Galerie für zeitgenössische Kunst in Braunschweig», in: Stadt Braunschweig (Hg.), *Die städtische Gemäldegalerie in Braunschweig. Ein Beispiel bürgerlicher Sammlerkultur vom 19. Jahrhundert bis heute*, Olms, Hildesheim, 2009, S. 225-279

¹²⁶⁶ S. Kap. 3.2.3

Lübeck und Oldenburg bilden bezüglich der im Zusammenspiel zwischen Museum und „modernem“ Kunstverein wirkenden Vermittlung moderner Kunst ein interessantes Vergleichspaar. Trotz großer stadtgesellschaftlicher Unterschiede zeichnen sich hier bestimmte Kongruenzen hinsichtlich der Akteure und Strukturen, des republikanischen Auftrags sowie gemeinsamer Bezugspunkte ab.

In beiden Fällen wird hauptsächlich auf vorhandene Forschungen zurückgegriffen und versucht, in der Verknüpfung neue Erkenntnisse zu befördern. Insbesondere die rezente, vom Landesmuseum Oldenburg betriebene selbstreflexive Geschichte des „Zweiten Aufbruchs in die Moderne“ war hier anregend und dienlich.¹²⁶⁷

3.2.2.1.1 Anfänge in Lübeck und Oldenburg 1918-1923

In einer für die Kulturpolitik der jungen Weimarer Republik maßgeblichen Stellungnahme des *Deutschen Museumsbunds (DMB)* aus dem Jahr 1919 wird die Aufbruchssituation der Museen in Lübeck und Oldenburg um 1920/21 als politischer Faktor greifbar:

„Heute tut die klare Einsicht der sozialen Verpflichtung und des künstlerischen Zieles not. Das Ausstellungswesen muß im Museumsbetrieb verankert werden. [...] Wieviel mehr die Museen der Provinz, die in vielleicht noch höherem Maße [als die großen Museen, der Autor nennt das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum und das bayrische Nationalmuseum, Anm. d. Verf.] eine unmittelbare produktive Ausstrahlung auf die Bevölkerung haben.“¹²⁶⁸

Unter Verdammung des „wuchernde[n] Dilettantismus“ der deutschen Kunstvereine¹²⁶⁹ deutete sich jedoch in dieser theoretischen Skizze bereits eine Aufgabenverteilung an, die aus der Schwierigkeit der objektiven, einer öffentlichen Kunstinstitution gemäßen Vermittlung zeitgenössischer Kunst erwuchs:

„Man wird trennen müssen Geschäfts-, Erkenntnis- und Erlebnisausstellungen. Im Rahmen der Museen darf ihre Anlage nur auf die Sache gestellt sein; und doch wird gerade die Förderung der heutigen Kunst nicht mehr nur Sache der Kunstvereine sein dürfen. Das Neue und Fruchtbare wird indes der sachliche Fanatismus bleiben, der keine Rücksicht auf geschäftliche Spekulation kennt.“¹²⁷⁰

Im Oldenburg und im Lübeck der zwanziger Jahre würde jedoch die Praxis der im republikanischen Auftrag agierenden jungen Kunstinstitutionen die große Wirksamkeit der „modernen“ Kunstvereine als „Museen-Mittelsinstanzen“¹²⁷¹ hinsichtlich der

1267 AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011; Claudia Quiring, Andreas Rothaus, Rainer Stamm (Hg.), *Neue Baukunst! Architektur der Moderne in Bild und Buch*, Der Bestand Neue Baukunst aus dem Nachlass Müller-Wulckow im Landesmuseum Oldenburg, Ausst.-Kat., Landesmuseum Oldenburg, Kerber Verlag, Bielefeld, 2013

1268 Wilhelm Friedrich Storck, «Die Museen und das Ausstellungswesen», in: DMB 1919, S. 216-243, hier: S. 219-220

1269 Ebd., S. 219

1270 Ebd., S. 222

1271 Dieser Begriff wurde von der Kulturosoziologin Else Biram (1883-nach 1959) mit Bezug auf die um den

Etablierung moderner Museumsgalerien und des Ausstellungswesens im musealen Kontext zeigen.

Im Zuge der Schaffung des Freistaats Oldenburg wurde 1919 das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg formal gegründet. Aus Teilen der zurückerworbenen ehemaligen großherzoglichen Sammlungen, aus von Bürgern gestifteten Sammlungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie der Sammlung des ehemaligen Museums für Kunstgewerbe wurde die Sammlung *peu à peu* zusammengefügt und, ergänzt durch eine neu aufgebaute moderne Galerie, 1923 eröffnet.¹²⁷² Zur Bewältigung dieser Aufgabe war Ende 1920 der bisher als freier Kunst- und Architekturkritiker und in verschiedenen Organisationen als Verfechter moderner Kunst aktive Walter Müller-Wulckow¹²⁷³ im Alter von 35 Jahren zum Gründungsdirektor berufen worden. Dies geschah auf Empfehlung des Reichskunstwarts Edwin Redslob, der sich damit gegen die Stellungnahme eines der vom Ministerium befragten Gutachter, Max Sauerlandt (1880-1934), Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Kunstgewerbe, durchsetzte.¹²⁷⁴

In einem ähnlich, jedoch weniger substantiellen als gesamtkonzeptionellen, noch torsohaften Zustand befanden sich die Kunst und kulturgeschichtlichen Sammlungen der Hansestadt Lübeck, zu deren Zusammenführung und Neuordnung Anfang 1920 der gerade dreißigjährige Kunsthistoriker Carl Gustav Heise¹²⁷⁵ von der *Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit (Gemeinnützige)*¹²⁷⁶ berufen worden war. Interessanterweise war hier mit Karl Schaefer (1870-1942) und Max Sauerlandt der gleiche, aus wichtigen Vertretern der deutschen Museumsreform zusammengesetzte Gutachterstab wie in Oldenburg am Zuge, der in Lübeck jedoch ausschlaggebend für die Berufung sein würde. Ebenso wie in Oldenburg wurde auch hier ein Verfechter der modernen Kunst an die Spitze eines Museums berufen, welches Kunstwerke und Exponate aller Sparten und Epochen, mit starken Stadtstaats- bzw. landesgeschichtlichen Bezügen, vereinen sollte. Müller-Wulckow und Heise entsprangen beide dem sich bereits während des Krieges formierenden Netzwerk der Moderne in Deutschland und waren einander darüber bekannt.¹²⁷⁷

in der Mannheimer Kunsthalle wirkenden Verein *Freier Bund zur Einbürgerung der Kunst* und seiner Unterorganisation der *Akademie für Jedermann* und geprägt. (BIRAM 1919, S. 60, vgl. Anm. 174)

1272 S. hierzu: STAMM 2011, S. 15-16

1273 S. Kap. 3.1.3

1274 STAMM 2011, S. 10

1275 S. Kap. 3.1.2.2.2, 3.1.3

1276 Die *Gemeinnützige* wurde 1789 als literarische Gesellschaft von Bürgern Lübecks, darunter Christian Aldoph Overbeck, Vater des Malers Friedrich, ins Leben gerufen und entwickelte sich schnell zu einer einflussreichen bürgerchaftlichen Organisation, die das soziale und kulturelle Leben des Stadtstaats im liberal-demokratischen Sinne prägte und, mit Unterbrechung während des „Dritten Reichs“, bis heute tätig ist.

1277 So hatte Heise z. B. Müller-Wulckow 1917 die Mitgliedschaft in der *FDK* angeboten und ihn um die

In beiden Fällen bildete die mögliche Öffnung des Museums für neuere oder gar moderne Kunst auch partiell auf Seiten der Auftraggeber eines der angestrebten Ziele.

In Lübeck konnte man hier schon an den eingeschlagenen Weg des Gründungsdirektors des Sankt-Annen-Museums Karl Schaefer anknüpfen¹²⁷⁸, der mit Gründung der *Overbeck-Gesellschaft* ab 1918, neben der musealen Ordnung der Sammlungen mittelalterlicher bis spätmittelalterlicher Kunst sowie kulturgeschichtlicher und kunstgewerblicher Sammlungen (1912-1915), begonnen hatte, Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zu organisieren.¹²⁷⁹ Allerdings wurden die Lübeckischen Gemäldesammlungen im Museum am Dom vom *Verein der Kunstfreunde* bewahrt und mussten erst noch von C. G. Heise für das zukünftige Museum gewonnen werden. Schon in seinem Vorstellungsvortrag „Über Sinn und Wert alter Kunst im Spiegel unserer Tage“, gehalten am 22. Dezember 1919, hatte Heise die Öffnung zur modernen Kunst im Rahmen der „Notwendigkeit einer neuorientierten Kunstgeschichtsschreibung“ deutlich gemacht.¹²⁸⁰

In Oldenburg war die Einrichtung einer „modernen Galerie“ ebenfalls ein partiell vom Auftraggeber und ein in ausgesprochenem Maße vom Gründungsdirektor Müller-Wulckow angestrebtes Ziel im Rahmen der Neuordnung des Landesmuseums.¹²⁸¹ Ein vom 7. März 1921 datierter Briefentwurf Müller-Wulckows an den im Sommer 1920 zum Reichskunstwart ernannten Museumsreformer Edwin Redslob vermittelt einen Einblick in die Gemengelage:

„Wegen der modernen Galerie, die dem (reaktionären) Kultusministerium unterstellt und deren Verwaltung mir noch nicht anvertraut ist, hat meine aufs Ganze gehende und die Kommissionsfrage auflösende Eingabe bei Tantzen¹²⁸² augenscheinlich volle Zustimmung gefunden. Ich soll ihn in den nächsten Tagen sprechen. Leider ist die Regelung mit Machtfragen der Ressorts und mit Interessenskonflikten des Kunstvereins verquickt. Der Kunstverein möchte die mod.[erne] Galerie als Ersatz für die Grossherzogl. in seinen Räumen untergebracht wissen nicht im Landesmuseum (Schloss)[...]. Wohinein sie doch Leben und Gegenwart bringen müsste.“¹²⁸³

Allerdings zeugt neben der Berufung selbst der Spielraum, den Müller-Wulckow im

Anwerbung von Mitgliedern gebeten. (s. Anm. 783)

1278 Karl Schaefer war interessanterweise 1912 auch in Oldenburg tätig gewesen und hatte hier die großherzogliche Sammlung dokumentiert und event. geordnet (Karl Schaefer, Führer durch die Großherzogliche Gemälde-Galerie im Augusteum, mit Unterstützung des Großherzoglichen Staatsministeriums, Carl G. Oncken, Oldenburg, 1912)

1279 Bis zu seiner Berufung 1920 zum Direktor des Kölner Wallraff-Richartz-Museums veranstaltete Karl Schaefer mit der *Overbeck-Gesellschaft* (die sich unabhängig von der *Gemeinnützigen* und insbesondere durch jährliche Förderbeiträge von 100 M finanzieren konnte) ca. 20 Ausstellungen, welche die Lübecker Gesellschaft erstmals mit moderner Kunst in Berührung brachte. Gezeigt wurden u. a. Werke von Rodin aus der Sammlung des Lübecker Sammlers Max Linde, der *Berliner Sezessionisten*, aber auch von Künstlern aus dem Kreis der *Hamburgischen Sezession*. (S. ENNS 1978, S. 169-170)

1280 ENNS 1978, S. 34-35

1281 Vgl. STAMM 2011, S. 9-29

1282 Theodor Tantzen (1877-1947) war Ministerpräsident des Freistaates Oldenburg von 1919 bis 1923.

1283 Schreiben (Entwurf) W. Müller-Wulckow – E. Redslob, 07.03.1921, LMO-MW 165

Hinblick auf die Einrichtung einer modernen Galerie im Landesmuseum von Anfang an etwa durch Erwerbungen moderner Werke (Abb. 70) einforderte, von einer Rückendeckung von höchster Ebene.¹²⁸⁴ Bereits Ende Januar 1921 verhandelte er mit dem Maler August Babberger, seinem Freund und Mitstreiter in der *VFNK*¹²⁸⁵, über Ankäufe von Werken für sich und für das Museum und fragte den Künstler an, sein Werk in Oldenburg präsentieren zu können.¹²⁸⁶ Kurz darauf, im Februar 1921, zeigte Müller-Wulckow in einer Doppelausstellung Werke von Richard Seewald und August Babberger sowie eine Kollektion „Dresdner Graphik älterer Richtg.“ im *Oldenburger Kunstverein*, dessen Vorstand er beigetreten war, wie er Redslob im bereits erwähnten Schreiben mitteilte.¹²⁸⁷ Somit präsentierte sich der neue Direktor des Landesmuseums, welches ja erst zwei Jahre später eröffnet würde, erstmals der Oldenburger Öffentlichkeit mit einem deutlichen Bekenntnis zur expressionistischen Kunst. Dass die Resonanz dieser Ausstellungen im *Kunstverein* allerdings recht bescheiden ausfiel, daran erinnerte sich Müller-Wulckow einige Monate später, als er dem Direktor des Kunstmuseums in Essen Ernst Gosebruch (1872-1953) von der Planung einer Ausstellung der „Brücke-Künstler aus ihrer Dangaster Zeit“ berichtete¹²⁸⁸:

„Mit den modernen Ausstellungen wird es hier allerdings nicht so leicht gehen nach der ersten Erfahrung die ich mit einer Ausstellung mit Seewald und Babberger gemacht habe. Die Oldenburger haben fast noch nichts modernes gesehen, und der Expressionismus ist ihnen ein Schreckgespenst von dessen angeblichem Tod sie sehr erbaut sind.“¹²⁸⁹

Just im Zeitraum der seitens des Oldenburger Publikums offensichtlich schlecht aufgenommen Ausstellung hatte jedoch ein anderes Mitglied des *Kunstvereins*, Ernst Beyersdorff, im Rahmen der Mitgliederversammlung am 24. Februar eine Rede gehalten, in welcher er neben strukturellen Veränderungen des aus seiner Sicht stagnierenden *Kunstvereins* ein Bekenntnis zur Kunst der Gegenwart forderte.¹²⁹⁰ Seine überschwängliche Aufforderung – „Wir wollen in den Bildern und Bildwerken unsere eigene Seele wiederfinden, unser Hoffen und Sehnen unsern Traum und unsere Tat!“¹²⁹¹ – kann vor dem Hintergrund der expressionistischen Werke Seewalds und Babbergers und als Unterstützung der Ausrichtung des neuen Museumsdirektors gedeutet werden. Der als Richter in Oldenburg tätige Ernst Beyersdorff hatte bereits während seines Referendariats

¹²⁸⁴ Vgl. zu diesem Aspekt: STAMM 2011, S. 9-11

¹²⁸⁵ S. Kap. 3.1.3

¹²⁸⁶ „Das Gemälde mit den aufgeackerten Furchen [...] würde ich gerne zum Ankauf vorschlagen.“ (Schreiben W. Müller-Wulckow – A. Babberger, 30.01.1921, LMO-MW 147)

¹²⁸⁷ Einige Werke, zumindest die von Babberger, wurden vermutlich über die Mannheimer Galerie Herbert Tannenbaum beschafft. (Schreiben W. Müller-Wulckow – A. Babberger, 30.01.1921)

¹²⁸⁸ Vgl. STAMM 2011, S. 17-18

¹²⁸⁹ Schreiben W. Müller-Wulckow – E. Gosebruch, 13.09.1921, LMO-MW 160

¹²⁹⁰ Vgl. HECKÖTTER 2011, S. 31

¹²⁹¹ Ernst Beyersdorff, „Meine Rede im Old. Kunstverein am 24.2.1921, Manuskript, Bl. 5, LMO-VFJK 74/I, zit. n.: HECKÖTTER 2011, S. 31

in Oldenburg im Oktober 1908 eine Ausstellung von Erich Heckel und Schmidt-Rottluff im Augusteum, dem vom *Kunstverein* genutzten Ausstellungsgebäude, in einem Zeitungsartikel gewürdigt und sich der „Brücke“ als Passiv-Mitglied angeschlossen.¹²⁹² Auf diesen ersten Berührungsmoment Oldenburgs mit expressionistischer Kunst stieß auch Müller-Wulckow kurz nach seinem Amtsantritt in Oldenburg, wie er Walter Cohen mitteilte:

„So jungfräulich, wie Sie meinen ist der Boden nun doch nicht, hatten wir doch hier 1908 und 9 die Dangaster Künstlerkolonie mit Heckel, Schmidt-Rottluff und vorübergehend auch Pechstein, denen ich im Sommer eine Ausstellung bereiten will.“¹²⁹³

Offenbar gestaltete sich jedoch die Durchsetzung eines der modernen Kunst zugewandten Ausstellungsprogramms im *Oldenburger Kunstverein*, in dessen Vorstand Müller-Wulckow weiterhin aktiv blieb¹²⁹⁴, als äußerst schwierig. Müller-Wulckow war vom aufreibenden Tagesgeschäft der Neuordnung des Museums vollends in Anspruch genommen, nahm jedoch mit zeitweilig in der Region wirkenden modernen Künstlern wie Franz Radziwill und Emma Ritter Fühlung auf.¹²⁹⁵ Die von Müller-Wulckow also seit Januar 1921 geplante und u. a. durch einen Besuch bei Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff schon im Februar 1921¹²⁹⁶ in Angriff genommene Ausstellung „Heckel/Schmidt-Rottluff/Radziwill“ wurde erst im Mai/Juni des Folgejahres durch die *Vereinigung für junge Kunst (VFJK Oldenburg)* in der Kunstgalerie Oncken ausgerichtet werden. An extrapolierte Stelle gelang hier die Vermittlung expressionistischer Kunst mit lokalen bis in die Gegenwart reichenden Bezugspunkten¹²⁹⁷, die auch den Grundstock der 1923 eröffneten modernen Galerie im Landesmuseum prägen würde.

Die *VFJK* war am 20. Februar 1922 unter Teilnahme von 80 Personen, eingeführt durch ein Referat von Ernst Beyersdorff, gegründet worden. Die von der Autorin Heckötter angeführte Tatsache, dass Müller-Wulckow hier aus ungeklärten Umständen nicht in den Vorstand gewählt wurde und diesem erst bei der Satzungsgebenden Versammlung am 9. März beitrug¹²⁹⁸, könnte vielleicht durch seine problematische doppelte Vorstandsmitgliedschaft in der neuen *Vereinigung* und im *Kunstverein* begründet gewesen sein, von dem ein kleiner Kreis zur *VFJK* abgewandert war. Klar ist jedoch, dass die Ideale und Strategien der Oldenburger *VFJK* ganz im Sinne der von Anfang an von

1292 Peter Reindl, «Ernst Beyersdorff und die ‚Vereinigung für junge Kunst‘ in Oldenburg», in: JUNGE 1992, S. 17-28, hier: S. 18f.

1293 Schreiben W. Müller-Wulckow – W. Cohen, 30.01.1921, LMO -MW 158

1294 Im September 1921 bat Müller-Wulckow Ernst Gosebruch im Auftrag des Kunstvereins um den Vorschlag einer „Kollektion [...], etwas gediegenes nicht allzu modernes“, die man im Dezember dort ausstellen könnte. (Schreiben W. Müller-Wulckow – E. Gosebruch, 13.09.1921, LMO-MW 160)

1295 Schreiben W. Müller-Wulckow – E. Gosebruch, 13.09.1921

1296 Ebd.

1297 Vgl. REINDL 1992, S. 20 f.

1298 HECKÖTTER 2011, S. 33

Müller-Wulckow „aufs Ganze gehenden“ Forderung einer modernen Galerie im Landesmuseum Oldenburg, in welches diese „Leben und Gegenwart bringen“ solle, formuliert wurden.¹²⁹⁹

Insbesondere die jüngere Literatur zur *VFJK* Oldenburg hat herausgestellt, dass die Vereinigung die „Erschließung des Landesmuseums für das Schaffen der Lebenden“ von Anfang an als eine Hauptaufgabe propagierte.¹³⁰⁰ Als Zweck hielt die *Vereinigung* in ihrer Satzung fest, dass „durch Darbietungen aus allen Gebieten der schöpferischen und ausübenden Kunst [...] die Einheit des künstlerischen Willens der Zeit verdeutlicht werden“ solle, eine Kernaufgabe war der „Ankauf von Werken der jungen bildenden Kunst, die im Landesmuseum der Öffentlichkeit zugänglich zu machen“ seien.¹³⁰¹

Anknüpfend an die erste Ausstellung der *VFJK* konnte Müller-Wulckow mit Werken von Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Paula Modersohn Becker sowie Aquarellen von Franz Radziwill in der modernen Galerie zur Neueröffnung des Museums im Februar 1923 der Öffentlichkeit „die Bedeutung Nordwestdeutschlands für die Entwicklung der Moderne“¹³⁰² näherbringen. Bis 1933 wurden insgesamt 53 moderne Werke der Kunst und des Kunstgewerbes als Geschenk von oder erworben aus den Ausstellungen der *VFJK* Oldenburg in die Sammlungen des Landesmuseum gelangen.¹³⁰³

Müller-Wulckows Bestreben, die in Epochenräume gegliederte Sammlung des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte im Sinne einer „synthetischen Zusammenfassung“, der „Verschmelzung zu neuer geistiger Einheit“ zu gestalten, so dass „der Pulsschlag der Gegenwart im organischen Aufbau lebensfördernd zu spüren“¹³⁰⁴ sei, bezog sich nicht zuletzt auf die im Erdgeschoss gelegene moderne Galerie, die den Abschluss des Rundgangs bildete. Darauf weist auch die Idee einer im Oktober 1923 geplanten „raumgreifenden Wandgestaltung“ durch Karl Schmidt-Rottluff hin, welche wohl aus finanziellen Gründen nicht realisiert werden konnte.¹³⁰⁵

Müller-Wulckow nahm innerhalb der langjährigen Kooperation mit Beyersdorff und somit in der *VFJK* eine inhaltlich einflussreiche Rolle ein, was sich in der Gründungsphase an Details wie der Namensschöpfung oder etwa der sprachlichen Verwandtschaft zwischen der Satzung der *VFJK* Oldenburg und der von Müller-Wulckow begründeten Frankfurter *VFNK* ablesen lässt, was aber vor allem in einem

1299 Schreiben (Entwurf) W. Müller-Wulckow – E. Redslob, 07.03.1921, LMO-MW 165

1300 O.A., «Vereinigung für junge Kunst», in: Oldenburger Nachrichten, 28.02.1922, o.S., zit. n.: HECKÖTTER 2011, S. 33

1301 Satzungen der *VFJK* Oldenburg, LMO-VFJK 68/2, zit. n.: HECKÖTTER 2011, S. 34

1302 STAMM 2011, S. 21

1303 HECKÖTTER 2011, S. 44

1304 Walter Müller-Wulckow, «Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Oldenburg», in: Museumskunde, Bd. 7, H 1/2, 1923, S. 113-130, hier: S. 130

1305 STAMM 2011, S. 22

fruchtbaren Zusammenspiel von Ausstellungsprogramm der *Vereinigung* und Sammlungspolitik des Museums Ausdruck fand.

In Beyersdorff und der von ihm geleiteten *Vereinigung* hatte Müller-Wulckow, wie es Edwin Redslob 1924 in Folge seines Besuchs des Museums formulierte, „eine Bundesgenossenschaft gegenüber der modernen Kunst“ gefunden.¹³⁰⁶ Redslob hatte bei seinem Besuch die von Müller-Wulckow und Beyersdorff zusammengestellte Ausstellung „Graphik der Gegenwart“, welche von der *VFJK* Oldenburg von Mai bis Juni 1924 im Augusteum präsentiert wurde, den Einführungsvortrag gehalten.

Mit dieser Ausstellung wurde mit Werken von Barlach, Kokoschka, Beckmann, Chagall, Gris, Grosz, Heckel, Kandinsky, Kirchner, Klee, Kokoschka, Kubin, Lissitzky, Moholy-Nagy, Mueller, Munch, Nolde, Picasso, Radziwill, Rohlf und Schmidt-Rottluff in Oldenburg erstmals und in umfassender Weise die Moderne als europäische Bewegung in den Blick genommen.¹³⁰⁷ Die *VFJK* erwarb hier gleich mehrere Werke als Schenkung für das Landesmuseum (Abb. 71).¹³⁰⁸ Schon sehr früh deutete sich damit in Oldenburg die allgemein in den „modernen“ Kunstvereinen festzustellende Öffnung zu einer neuen Programmatik der Ausstellungen der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre an. Dass die abstrakten und konstruktivistischen Arbeiten der Bauhausmeister Klee, Kandinsky, Feininger, Moholy-Nagy hier in einem eigenen Raum präsentiert wurden¹³⁰⁹, kann auch im Zusammenhang mit der insbesondere durch die „Bauhausausstellung 1923“ erfolgten, wirkungsvollen Außendarstellung der Weimarer Schule betrachtet werden. Während der am Bauhaus entwickelte vollkommen neue Kunstbegriff im Programm des *Jenaer Kunstvereins* bereits ab 1919 konkreten und konzeptionellen Niederschlag und hier insbesondere mittels Adolph Behne und Theo van Doesburg einen eigenständigen Kommentar gefunden hatte¹³¹⁰, hatte der Besuch der „Bauhausausstellung 1923“ den Sammler Otto Ralfs zur Gründung der Braunschweiger *GFJK* 1924 angeregt.¹³¹¹

Im Rahmen der These dieses Kapitels könnte die Ausstellung „Graphik der Gegenwart“

¹³⁰⁶ Schreiben Reichskunstwart E. Redslob – W. Müller-Wulckow, 22.05.1924, LMO-MW 165

¹³⁰⁷ Bzgl. der Chronologie des Ausstellungsprogramms s.: Sven Keinert, Marcus Kenzler, «Ausstellungen des Landesmuseums Oldenburg und der Vereinigung für junge Kunst (1922-1937)», in: AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 291-294

¹³⁰⁸ Eine Lithographie von George Grosz: „Texasbild für meinen Freund Chingachcook, 1915/16; zwei Werke von Erich Heckel: der Holzschnitt „Zwei Frauen am Strand“, 1919, und die Lithographie „Tübingen“, 1920; die Radierung „Dampfer auf bewegter See“, 1910, von Emil Nolde, s. jeweils in: Anna Heckötter, Ingo Kerls, «Katalog», in: AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 262-280, Kat.-Nr. 60, 70-71, 82

¹³⁰⁹ O. A., «Frühjahrsausstellung der Vereinigung für junge Kunst», in: Oldenburger Nachrichten, 09.04.1924

¹³¹⁰ S. Kap. 3.1.1; vgl. Volker Wahl, «Jena und das Bauhaus. Über Darstellungen Leistungen und Kontakte des Bauhauses in der thüringischen Universitätsstadt», in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Heft 4/5, Weimar, 1979, S. 340–350; Ulrike Pennewitz (Hg.), In nachbarlicher Nähe. Bauhaus in Jena: Kunst, Architektur, Design, Ausst.-Kat., Stadtmuseum Jena, Jena, 2009; AK STÄDT. MUSEEN JENA 2009

¹³¹¹ S. Kap. 3.2.1.3.4

auch als Beispiel für die der Gegenwartskunst gewidmeten „national exportfähigen“ Programmausstellungen, welche aus den öffentlich-privaten „Bundesgenossenschaften gegenüber der modernen Kunst“ ab der Mitte der zwanziger Jahre hervorgingen, gelten; denn vermutlich wanderte die Oldenburger Ausstellung in der Folge nach Lübeck, wie im folgenden Kapitel ausgeführt wird.

Müller-Wulckow zog es wohl, in seiner ihm eigenen, zurückhaltenden Weise, vor, die Personalunion zwischen Museum und „modernem“ Kunstverein nicht öffentlich sichtbar zu führen, sondern mittels seiner Assistenten, die als Vorstandsmitglieder der *VFJK* firmierten (Otto Holtze ab 1922 und Herbert Kunze, 1923-1924), zu festigen.

Für Carl Georg Heise hingegen bildete die von Karl Schaefer bereits angelegte Personalunion der Leitung des Museums und der künstlerischen Leitung der *Overbeck-Gesellschaft* (ab Mai 1920) sowie insgesamt das öffentliche Werben und Fordern in dem von traditionsreicher Vereinskultur geprägten Stadtstaat Lübeck eine Grundfeste seines Wirkens für die moderne Kunst.

Die *Overbeck-Gesellschaft* war 1918 mit dem Zweck „regelmäßige Ausstellungen von Werken heutiger Malerei, Plastik, Graphik und der angewandten Kunst“ zu organisieren gegründet worden.¹³¹² Mit einem Jahresbeitrag von 100 M suchte die Gesellschaft ihre Ziele unabhängig vom Staat und auch von der *Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit* durchzusetzen.¹³¹³ Dem jungen Direktor des Museums für Kunst und Kulturgeschichte, welches unter der Trägerschaft der *Gemeinnützigen* stand, boten die Ideale und Strategien der *Overbeck-Gesellschaft* strukturellen und konzeptionellen Spielraum im Hinblick auf die Gestaltung eines Museums der Zukunft. Seine in seiner Zeitschrift „Genius“ im Frühjahr 1920 formulierten Grundsätze – „Ausstellungen sind wichtiger als bleibende Sammlungen“ und „die Blütezeiten der Museumskultur sind Tiefstandszeiten der Kunst. Das Museum muss abnehmen und die Kunst wird wachsen.“¹³¹⁴ – finden sich in einem Ausstellungsprogramm wieder, welches vom inhaltlichen und strukturellen Zusammenspiel von Museum und „modernem“ Kunstverein geprägt ist.

Dies lässt sich an Heises Vermittlung moderner Kunst in Lübeck im Rahmen der von der Stadt in Gemeinschaft mit unterschiedlichen Organisationen veranstalteten „Nordischen Woche“ im September 1921 festmachen. Sie markierte den Auftakt zu einer intensiven und langjährigen Zusammenarbeit zwischen dem Museumsdirektor und der *Overbeck-Gesellschaft* sowie auch dem *Verein der Kunstfreunde*¹³¹⁵ und der aus der Veranstaltung

1312 Abraham B. Enns, 50 Jahre Overbeck-Gesellschaft. 1918-1968, Lübeck, 1968, o.S.

1313 ENNS 1978, S. 169-170

1314 HEISE 1920, S. 4

1315 Der *Verein der Kunstfreunde*, gegr. 1872, wurde 1931 der *Overbeck-Gesellschaft* angeschlossen; dieser

erwachsenen *Nordischen Gesellschaft*.

In dieser frühen Phase seiner Amtszeit, im Frühjahr 1921, klinkte sich Heise als kultureller Akteur in die von langer Hand in Lübeck geplante „Nordische Woche“ ein, eine Veranstaltung, welche insbesondere zur Schärfung des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Profils der Hansestadt im nationalen und mit Blick auf Skandinavien internationalen Kontext beitragen sollte.¹³¹⁶ So wies man in einer Ankündigung der Festwoche darauf hin, dass Lübeck „seit Jahrhunderten an der Ostsee-Wirtschaft hauptbeteiligt [sei und] nach wie vor die nordischen Staaten als seine Domäne“ betrachte.¹³¹⁷ Der Begriff „nordisch“ kennzeichnete Lübecks mit der Hanse entstandenen wirtschaftlichen, politischen und kulturelle Beziehungen im Ostsee-Raum. Die „Nordische Woche“ fand vom 1. bis 11. September 1921 an verschiedenen Orten im Außen- und Innenraum Lübecks statt und bot unter Einbindung von Akteuren und Besuchern des skandinavischen Auslandes sowie möglichst breiter Schichten der Lübecker Bevölkerung kleinere Handwerks- und Industrieausstellungen, kulturhistorische Ausstellungen, Sportveranstaltungen¹³¹⁸, Theater- und Tanzvorführungen¹³¹⁹ sowie ein hochkarätiges wissenschaftlich-literarisch bis politisch-ökonomisch angelegtes Vortragsprogramm.¹³²⁰ Insgesamt hatte die „Nordische Woche“ den Charakter eines Kulturfestivals, wie die Historikerin Erika Briesacher betont.¹³²¹ Das im Wesentlichen durch drei Ausstellungen definierte Kunstprogramm von C. G. Heise nahm eine besonders gewichtige Rolle innerhalb der „Nordischen Woche“ ein. Darunter stellte die

Verein sowie der *Lübecker Kunstverein*, 1838-1926?, scheinen der Literatur zufolge in den zwanziger Jahren hinsichtlich der Vermittlung moderner Kunst keine wahrnehmbaren Aktivitäten entwickelt zu haben. (Vgl. ENNS 1978)

1316 Die Historikerin Erika Briesacher hat die „Nordische Woche“ als herausragendes Beispiel für die mittels kommunaler Festwochen angeregten Identitätsbildungsprozesse der deutschen Gesellschaft nach dem 1. Weltkrieg erforscht: „Individual Germans and localities negotiated the new international system after World War I, essentially learning and rewriting social rules against the backdrop of economic, social, and political weakness. In this context, by the 1920s, cultural festivals moved beyond learning the new rules to crafting local, national, and cultural identities that fit the system.“ (Erika L. Briesacher, *Cultural Currency: Notgeld, Nordische Woche, and the Nordische Gesellschaft 1921-1945*, Diss., Kent State University, 2012, S. 91) Dass Heise zu den Mitgliedern des „Präsidiums des Hauptausschusses und der Unterausschüsse zur Verbreitung der nordischen Woche“ gehörte bzw. die „Abteilung Kunst“ leitete, erscheint naheliegend, konnte jedoch nicht in Erfahrung gebracht werden.

1317 O. M., «Aus deutschen Städten – Lübeck nach dem Kriege», in: *Vossische Zeitung*, Nr. 135, 22.03.1921, o.S.

1318 Z. B. ein Fußballturnier zwischen schwedischen und Hamburger Clubs (BRIESACHER 2012, S. 129)

1319 Darunter das „Totentanz-Spiel“ von Hans Holtorf und ein Tanzabend von Mary Wigman

1320 Das literarisch und geisteswissenschaftliche Programm bestand u. a. aus Vorträgen von Thomas Mann, („Goethe und Tolstoy“), dem Philosophen und Nobelpreisträger Rudolf Eucken, dem deutschbaltischen Philosophen Hermann Graf Keyserling, dem Kunsthistoriker Wilhelm Pinder und dem Museumsdirektor Max Sauerlandt (zu Ablauf und Programm der „Nordischen Woche“ s.: ENNS, 1978, S. 46-45 und BRIESACHER 2012, S. 111-137).

1321 „Lübeck provides a vital and dynamic example where finance, culture, and identity combined and evolved to help shape twentieth-century Germany. Part of the reason Lübeck is so important is that it was not a major economic or political hub after World War I; rather, its reputation rested on its Hanseatic tradition and its cultural contributions to the region and the nation. Lübeck's population had to define itself in the context of a new, democratic Germany in a new international system, and it chose to do so through cultural festival.“ (BRIESACHER 2012, S. 2-3)

Installation von „Religiösen Bildern“ des Künstlers Emil Nolde in der Katharinenkirche, einer gotischen Klosterkirche, die seit der Säkularisierung entweiht und durch diverse Nutzungen zweckentfremdet worden war, eine „Sensation weit über Lübeck hinaus“¹³²² dar. Gezeigt wurden insgesamt 29 Gemälde des expressionistischen Malers¹³²³, darunter das Politychon „Das Leben Christi“, 1911/12 (Nolde-Stiftung Museum Seebüll), sowie das Triptychon „Maria Aegyptiaca“, 1912 (Abb. 36), Werke, die in primitivistischer Sinnlichkeit eine völlig subjektive Erfahrung von Religiosität vermitteln konnten, deren Wirkung Heise in seiner Eröffnungsansprache auch auf die politisch-geistige Situation Deutschlands bezog:

„Die Bilder stehen hier wie ein Treuegelöbnis zum deutschen Geist, der nicht aufgehört hat, auch in unseren schweren Tagen, gerade jetzt, gerade in der Not, schöpferisch unter uns zu sein. Ein Treuegelöbnis zum Geist des Lutherliedes, der nicht nur uns Deutschen, sondern dem ganzen Nordland gemeinsam ist [...]“¹³²⁴

Durch ihre Inszenierung wurde diese durch den Expressionismus veräußerte neue Geistigkeit in Verbindung zu einem herausragenden historischen Denkmal der Stadt gebracht und damit auch dessen historische und kulturelle Bedeutung wiederbelebt. Allerdings konnte Heise wohl auch hier an einen bereits von Karl Schaefer öffentlich angeregten Diskurs zu Stadtbild und Denkmal in Lübeck anknüpfen.¹³²⁵ Die Ausstellungskonzeption stand im Sinne der von Heise vertretenen „neuorientierten Kunstgeschichtsschreibung“, welche die Gegenwart als absoluten Bezugspunkt setzte. Das „Nordische“ wurde mit der Übersichts-Ausstellung „Nordische Kunst“, welche in Lübeck entstandene Werke von Edvard Munch sowie schwedische Graphik und dänische Kunst, ausgerichtet von Heise und der *Overbeck-Gesellschaft*, im Schabbelhaus zeigte, als geographische Kategorie vermittelt. Die Vermittlung künstlerischer Beziehungen zwischen Lübeck und Skandinavien reflektierte auch die diplomatischen und Handelsbeziehungen, welche durch die „Nordische Woche“ angeregt und demonstriert werden sollten. Als dritte Veranstaltung setzte Heise mit der „Jahrhundert-Ausstellung Lübeckischer Kunst“ das Konzept einer lübeckischen Gemäldegalerie um. Mit Werken des Nazareners Friedrich Overbeck über lübeckische Vertreter des Impressionismus bis hin zu zeitgenössischen Künstlern wie Alfred Mahlau (1894-1967) und Maria Slavona (1865-1931) präsentierte Heise eine dezidierte Auswahl der aus dem Museum am Dom stammenden Sammlung, ergänzt durch moderne, der Stadt verbundene Künstler, in einem

1322 ENNS 1978, S. 52

1323 Für Raumanalysen der Ausstellung s. Nikolov Russalka, Die Forderung des Tages. Carl Georg Heise in Lübeck, 1920-1933, Schmidt-Römhild, Lübeck, 1990

1324 Carl Georg Heise, Eröffnungsansprache zur „Ausstellung der religiösen Bilder Emil Noldes“, Wiedergabe zit. n: ENNS 1978, S. 48-49

1325 Dieser hatte im Krieg angeregt, die Katharinenkirche gemeinschaftlich in eine „Ruhmeshalle“ umzugestalten und sich öffentlich für eine neue Wahrnehmung des Stadtbildes eingesetzt. (ENNS 1978, S. 55 f.)

ehemaligen großbürgerlichen Stadthaus, dessen klassizistische Architektur durch die partielle Ausstattung des Innenraums akzentuiert wurde.¹³²⁶

Durch eine von Museumsdirektor Heise, der *Overbeck-Gesellschaft* und dem *Verein der Kunstfreunde* über ein Jahr betriebene Spendenaktion war das sogenannte Behn-Haus kurz vor der Eröffnung der Ausstellung erworben und der Oberleitung des St. Annen-Museums inklusive von Teilen der bisher im Museum am Dom bewahrten Gemäldesammlung unterstellt worden. Vor dem Hintergrund des identitätsstiftenden Spektrums dieser ersten Ausstellung und der Aktivierung des Engagements der Bürgerschaft insbesondere durch den Kreis der *Overbeck-Gesellschaft* begründete sich Heises Bezeichnung des Behn-Hauses als ein „Volkskunsthause wirksamster Art“.¹³²⁷

Innerhalb der „Nordischen Woche“ suchte Heise durch sein Ausstellungsprogramm ganz bewusst das Konzept des „Nordischen“ auf kulturpolitischer Ebene verfügbar zu machen:

„[Die Ausstellungen] versuchen dem Ausstellungsbesucher eine Vorstellung zu erwecken von dem, was Norddeutschland und Lübeck im Besonderen bewegt. Für die Verbindung mit den nordischen Ländern sind sie nur wegweisende Anfangspunkte. Das Ziel ist deutsche Kunst den Nordländern, und nordische Kunst den Deutschen im Laufe der kommenden Jahre wirklich vertraut zu machen und die wechselseitigen Beziehungen nicht nur äußerlich rege, sondern innerlich fruchtbar zu machen.“¹³²⁸

Hierin wird eine Verquickung zwischen kunstgeographischer Forschung und der Kunstvermittlung, auch der modernen Kunst, deutlich. Zusammenhänge zwischen Kunst und kultureller Landschaft wurden jedoch nicht als kausal festgestellt, sondern ihre wechselseitige Beziehung in der differenzierten Zusammenschau angeregt.

Wichtig ist nun, dass die mit der „Nordischen Woche“ etablierten Bindungen zur *Overbeck-Gesellschaft*, aber auch zur *Nordischen Gesellschaft* prägend für die Vermittlung moderner Kunst im Laufe der zwanziger Jahre in Lübeck wurden. Hinsichtlich letzterer äußerte sich Heise rückblickend 1934:

„Zu den befreundeten Vereinen gehört auch die ‚Nordische Gesellschaft‘, die 1921 im Anschluss an die ‚Nordische Woche‘ gegründet worden ist. Verfolgt sie auch auf kulturellem Gebiet mehr allgemein-werbende als spezifisch künstlerische Ziele, so ist die Zusammenarbeit mit ihr doch vielfach besonders fruchtbar gewesen.“¹³²⁹

Die *Nordische Gesellschaft* agierte ebenso wie die *Overbeck-Gesellschaft* unabhängig von öffentlichen Strukturen.¹³³⁰ Die Verbindung der *Nordischen Gesellschaft* lässt sich an der Herausgabe des Bandes „Lübeck“ mit Photographien von Albert Renger-Patzsch¹³³¹

1326 ENNS 1978, S. 53

1327 Ebd., S. 53-54

1328 Ebd., S. 54

1329 Carl Georg Heise (Hg.), *Lübecker Kunstpflege 1920-1933*, im Auftrage der Vorsteherschaft des Museums für Kunst- und Kulturgeschichte, Lübeck, 1934, S. 25

1330 Die Historikerin Briesacher beschreibt die *Nordische Gesellschaft* als eine „distinct entity“. (BRIESACHER 2012, S. 144-145)

1331 „Lübeck“ im Auftrag der *Nordischen Gesellschaft* mit einer Einleitung von Carl Georg Heise. (Ernst

exemplifizieren, die in der Folge einer Einzelausstellung des Fotografen in der *Overbeck-Gesellschaft* im Jahr 1927 erschien.

Hier ging Heises Vermittlung moderner Photographie, des „Neuen Sehens“, wiederum in einem lokalem Gegenwartsbegriff auf und verband sich mit den kulturellen Zielen der *Nordischen Gesellschaft*, welche auch in ihrer Denkmalspolitik bestrebt war, die lokale Geschichte und die Kulturdenkmäler Lübecks im Kontext einer globalen Bedeutung zu profilieren.¹³³² Auf die kunstpolitische Dimension des „Nordischen“, welche das Ausstellungsprogramm der zwanziger Jahre prägte¹³³³, ging Heise nochmals 1929 ein, als er die kulturellen Beziehungen zu den nordischen Ländern als eine „natürliche Verpflichtung, gewonnen nicht aus persönlicher künstlerischer Liebhaberei sondern aus der Richtung unserer wirtschaftlichen Interessen“¹³³⁴ bezeichnete.

Grundlegend war jedoch das Ausstellungsprogramm, welches Heise mit der *Overbeck-Gesellschaft* teilweise in Bezug zu Museumsinhalten, aber auch in freier Kuration im Laufe der zwanziger Jahre, scheinbar ganz im Sinne seiner 1920 proklamierten Losung – „Das Museum muss abnehmen und die Kunst wird wachsen“¹³³⁵ –, entwickelte.

Hier soll versucht werden, den Fokus auf die der Gegenwartskunst gewidmeten „national exportfähigen“ Programmausstellungen, welche Heise über ein „nordisch“ geprägtes Ausstellungsprogramm hinaus ab der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre durchzusetzen suchte, und diese in Vergleich zum Oldenburger Ausstellungsprogramm zu setzen. Offensichtlich gab es deutlichen Widerstand innerhalb der Lübecker Kunstkreise sowohl gegenüber der die Gemäldegalerie im Behn-Haus sprengenden vielfältigen, aber strukturierten Folge von Wechselausstellungen als auch hinsichtlich der Erwerbung von als „internationale Programmkunst augenblicklichen Geschmacks“¹³³⁶ kritisierten Werken für die moderne Galerie. Leider ist insbesondere dieser Aspekt bisher kaum erforscht.¹³³⁷

In ihrer stadtgesellschaftlichen Prägung differierten Oldenburg und Lübeck sehr stark. So

Timm (Hg.), Lübeck. 80 photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch, Wasmuth, Berlin, 1928)

1332 Eine weitere mit der *Nordischen Gesellschaft* durchgeführte Kooperation war die Wanderausstellung „Moderne Isländische Malerei“ im Jahr 1928 (ENNS 1978, S. 118)

1333 ENNS 1978, S. 172

1334 Ebd., S. 53-54

1335 HEISE 1920

1336 Aus einem Aufruf des Lübecker Bildhauers Fritz Behn im Jahr 1930 in den „Lübeckischen Blättern“. (ENNS 1978, S. 130 ff.)

1337 „Diese umtriebige Ausstellungsarbeit und der Aufbau einer Sammlung zeitgenössischer Kunst im Behnhaus sind in Ansätzen dokumentiert, wären jedoch dringend in einem fundierten Forschungsprojekt aufzuarbeiten.“ (Alexander Bastek, «Carl Georg Heise und das Behnhaus», in: Lübeckische Blätter, Jg. 176, H. 8, 23.04.2011 S. 113-115, hier: S. 114); nach Auskunft von Dr. Alexander, Leiter des Museum Behnhaus Drägerhaus, werden die umfangreichen Bestände zur *Overbeck-Gesellschaft* derzeit sortiert. (E-Mail an d. Verf., 3.11.2015) Thorsten Dame hat mit seiner Forschungsarbeit zur Ausstellungsbau der *Overbeck-Gesellschaft*, 1930, Arch. Wilhelm Bräck, einen für die Vermittlung moderner Kunst äußerst relevanten Teilaspekt beleuchtet. (Thorsten Dame, Der Overbeck-Pavillon. Ein Ausstellungsbau der Moderne in Lübeck, eine Forschungsarbeit bei Jonas Geist, UdK, Berlin, 2003) S. hierzu Kap. 3.3.1.3

bezog sich die Ausstrahlung des Landesmuseums Oldenburg nominal im Jahr 1925 auf eine allerdings sehr ländlich geprägte Bevölkerung von 545.172 Einwohnern im Freistaat insgesamt, davon 52.785 in der Stadt. Aufgrund seiner „kulturtopographische[n] Randlage“¹³³⁸ erscheint Oldenburg in diesen Jahren hinsichtlich des kulturellen Wirkungsbereichs sehr schlecht gestellt und mit der Großstadt Lübeck (120.788 EW, 1925) nicht vergleichbar. Auf der Basis einer traditionell von Handel und Gewerbe geprägten Ausnutzung der geographischen Randlage verfügte der Stadtstaat Lübeck über ein hohes Sendungsbewusstsein und ein starkes, in vielfältiger Vereinskultur greifbares bürgerschaftliches Engagement.

Dennoch sollte mit dem hier vorgenommenen Vergleich dargestellt werden, in welcher Weise der Einsatz von Verfechtern der Moderne an der Spitze der Museen sowohl in Oldenburg als auch in Lübeck in den Anfängen als eine „kulturelle Schicksalfrage des Landes“¹³³⁹ bzw. Stadtstaats aufgegriffen wurde und jeweils durch die Struktur des „modernen“ Kunstvereins verhandelt wurde. Auf sehr unterschiedliche Weise wurde in Oldenburg sowie in Lübeck versucht, durch Ausstellungen eine lokale Moderne zu propagieren.

Im Folgenden soll nun dem Charakter des Ausstellungsprogramms der *Overbeck Gesellschaft* in Lübeck im Vergleich mit dem der *VFJK* Oldenburg und ihren gemeinsamen Bezugspunkten in der norddeutschen Region skizzenhaft und in Auszügen nachgegangen werden.

3.2.2.1.2 Lübeck und Oldenburg: das Instrument der Programmausstellung

In einer Reihe von Programmausstellungen, die ähnlicher Ausrichtung waren oder als Wanderausstellungen ausgetauscht wurden, erweist sich, wie die eingangs erwähnte Kongruenz der Oldenburger und der Lübecker Situation durch ihre räumliche Nähe, durch gemeinsame Bezugspunkte sowie durch inhaltliche und strukturelle Ähnlichkeiten begründet war.

Im August 1924 wurde in Lübeck eine der bereits erwähnten, umfangreichsten Oldenburger Ausstellungen „Graphik der Gegenwart“ verwandte Ausstellung unter dem Titel „Gesamtschau deutscher Graphik der Gegenwart“ in der *Overbeck-Gesellschaft* gezeigt. Im November-Dezember 1924 wurde wiederum in Oldenburg eine

¹³³⁸ STAMM 2011, S. 26 u. Anm. 50

¹³³⁹ Mit diesen Worten unterstrich Edwin Redslob seine Empfehlung der Berufung von Müller-Wulckow an das Ministerium (Schreiben Reichskunstwart E. Redslob – Ministerium des Innern (Abschrift in Auszügen), 05.02.1920, LMO-MW 145, zit. n.: STAMM 2011, S. 11)

Einzelausstellung des Gebrauchsgraphikers Alfred Mahlau gezeigt. Der in Lübeck tätige Gebrauchsgraphiker hatte durch Museumsdirektor Heise erstmals durch den Gestaltungsauftrag des Erscheinungsbildes der „Nordischen Woche“ 1921 und in der Folge besondere und anhaltende Förderung erfahren. Leider konnten für diesen möglichen Austausch von Ausstellungen keine dokumentarischen Belege erbracht werden.

Konkreter wird es bei der von Heise konzipierten Ausstellung „Zehn junge deutsche Maler“, 1928, in welcher er mit einer Auswahl von jeweils sechs bis acht Werken von Jankel Adler, Julius Bissier, Adolf Dietrich, Xaver Fuhr, Richard Geßner, Otto Herbig, Albert Kohler, Bernhard Kretzschmar, Alfred Mahlau und E. W. Nay exemplarische Vertreter der jungen deutschen Gegenwartskunst in einer Form, die sich von der „üblichen Massenschau“ abhob, zeigen wollte.¹³⁴⁰ Sie wanderte sodann Anfang 1929 als „95. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft“ nach Hannover. Hier lobte ein Kritiker die Verwirklichung eines „glücklichen Gedankens [, nämlich] aus der Unzahl heute ausstellender Künstler wertvolle junge Kräfte auszuwählen“ und erachtete dies als ein Vorgehen, das „zur Sichtung und Erkenntnis neuester Kunst nicht nur erwünscht sondern notwendig“ sei.¹³⁴¹ Es ist durchaus annehmbar, dass diese Wanderausstellung nach Oldenburg weiter wanderte und hier durch Werke aus der eigenen Sammlung erweitert wurde oder dass man durch die von Heise konzipierte Sichtung der jungen Gegenwartskunst angeregt wurde; denn unter dem Titel „Malerei unserer Zeit“ präsentierte die VFJK im Mai-Juni 1929 eine Auswahl von Werken von Jankel Adler, Julius Bissier, Charles Crodel, Xaver Fuhr, Carl Grossberg, Erich Heckel, Heinrich Hoerle, Karl Hofer, Kohler, Otto Mueller, Otto Pankok, Franz Radziwill, Joachim Ringelnatz, Rudolf Schlichter, Wilhelm Schmid, Karl Schmidt-Rottluff, Georg Schrimpf, Walter Schulz-Matan, Johanna Schütz-Wolff und Gerd Wollheim. Sie wurde dem Publikum mit „Wir sehen die Welt nur so, wie sie von Malern gesehen wurde“ näher gebracht¹³⁴², ein Slogan, der vor dem Hintergrund der insbesondere um 1929 sehr intensiven Rezeption moderner Photographie sowie der Debatte um „Original und Reproduktion“ gedeutet werden kann.¹³⁴³

In Lübeck als auch in Oldenburg bezog man sich mit diesen Ausstellungen konzeptionell auch auf das von Wilhelm Pinder 1926 kunsttheoretisch aufgeworfene „Problem der Generation in der Kunstgeschichte“¹³⁴⁴, etwas, das z. B. bereits Alfred Flechtheim in einer

¹³⁴⁰ HEISE 1934, S. 52

¹³⁴¹ Herbert von Einem, «Kestner-Gesellschaft: Zehn junge deutsche Künstler», in: ZfBK, Bd. 62, Beilage Kunstchronik und Kunstliteratur, H. 11/12, 1928-1929, S. 144

¹³⁴² HECKÖTTER 2011, S. 40

¹³⁴³ S. hierzu Kap. 3.2.3

¹³⁴⁴ Wilhelm Pinder, Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas, Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin, 1926

„Das Problem der Generation“ betitelten Berliner Übersichtsschau der Gegenwartskunst im Sommer 1927 als Aufhänger genutzt hatte.¹³⁴⁵ So wurden in der Vermittlung der Ausstellungen jeweils in Lübeck die Generation der 25- bis 40-Jährigen und in Oldenburg die Generation der 25- bis 50-Jährigen explizit benannt.¹³⁴⁶

Die Anwendung und Popularisierung von Pinders Generationentheorie, mittels welcher u. a. die Betrachtungen der Künstlerbiographie und der kunsthistorischen Entwicklung in wechselseitige Beziehung gebracht werden konnten¹³⁴⁷, bot in der Vermittlung vielleicht die Möglichkeit einer unparteiischen Betrachtung und konnte gleichzeitig die Präsentation von „nicht arrivierten“, teilweise sehr fortschrittlich arbeitenden Künstlern legitimieren sowie auch ein Bindeglied für die sehr unterschiedlichen künstlerischen Richtungen liefern.

Weitere Vermittlungsweisen können als Ausdruck der Verwandtschaft beider als Kunst- und kulturgeschichtliche Museen wirkenden Institutionen in Oldenburg und Lübeck angeführt werden.

Die in Abbildungen erhaltenen Inszenierungen des „Idyllen-Zyklus“ von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) im Oldenburger Landesmuseum und der Ausstellung „Overbeck und sein Kreis“ im klassizistischen Behn-Haus in Lübeck, jeweils ausgestattet mit historischem Mobiliar, weisen große Ähnlichkeit in ihre Hängungsweise und Andeutung des kulturhistorischen Kontextes auf (Abb. 72, 73) Müller-Wulckow hatte den zentralen Komplex der ehemals großherzoglichen Sammlung nun im 1923 neu geordneten Landesmuseum fest installiert, „in der Weise, wie sie der Hofmaler [und erste Galerieinspektor Tischbein] des Herzogs Peter Friedrich Ludwig 1820 im Kabinett dieses Fürsten selbst über die Wände verteilt hatte, sinngemäß an[zu]ordnen“ versucht, ihn „aus ihre[n] späteren Sammlerrahmen befreit“, um sie „in ihrem intimen Reiz und der Vielfältigkeit ihrer künstlerischen Probleme vollauf zur Geltung“ zu bringen.¹³⁴⁸ Heise allerdings lieferte seine Inszenierung der Nazarener im Rahmen der 700-Jahr-Feier der Stadt als temporäre Ausstellung, veranstaltet 1926 von der *Overbeck-Gesellschaft*, und unter kritischer Auswahl nach der künstlerischen Qualität der einzelnen Werke.¹³⁴⁹

Trotz der im Detail sicherlich differierenden Ansätze der beiden Kunsthistoriker stellte die in beiden Inszenierungen anklingende „Einheit der Künste“ und „Einheit des

1345 Galerie Alfred Flechtheim Berlin, „Das Problem der Generation“, 22. Juni bis Anfang August 1927. (DASCHER 2011, 132-136)

1346 S. zur Oldenburger Ausstellung: O.A., «Ausstellungen. Die Generation der 25 bis 50 Jährigen», in: Das Kunstblatt, Jg. 13, H. 4, 1929 (April), S. 123-124

1347 Vgl. Daniela Stöppel, «Wilhelm Pinder (1878-1947)», in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Klassiker der Kunstgeschichte, Bd. 2, C. H. Beck, München, 2008, S. 7-20

1348 MÜLLER-WULCKOW 1923, S. 128

1349 S. ENNS 1978, S. 101-103

Zeitgeistes“ eine Grundlage für die Vermittlung des erweiterten Kunstbegriffs der modernen Kunst dar, welche u. a. in Ausstellungen moderner Architektur, Gestaltung und Photographie, die in ähnlichen Zeiträumen in Oldenburg sowie in Lübeck veranstaltet wurden, Ausdruck fand.

Wiederum mit Bezugspunkt *Kestner-Gesellschaft* wurde in Oldenburg im Mai 1931 die Ausstellung „Die billige Wohnung. Wohnräume – Möbel – Hausgerät“ präsentiert.¹³⁵⁰ Konzeptionell eigenständig, setzte sich der Grundstock ihrer Exponate aus dem von Justus Bier als Stiftung in der *Kestner-Gesellschaft* konzipierten „Museums für das vorbildliche Serienprodukt“ zusammen¹³⁵¹. Müller-Wulckow stand seit 1919 in regelmäßigem Austausch mit Walter Gropius und dem Bauhaus.¹³⁵² Anlässlich der Ausstellung „Neue Baukunst“ im Landesmuseum, Januar bis März 1928, hielt Gropius die Einführungsrede „Die Wurzeln der neuen Baukunst“.¹³⁵³ Als Autor des 1930 in der Reihe der „Blauen Bücher“ erschienen Bildbandes „Die deutsche Wohnung der Gegenwart“¹³⁵⁴ war Müller-Wulckow ein breit rezipierter Fachmann des Gebiets. Insgesamt hatte man sich in Oldenburg ab 1924 in einem von der *VFJK* organisierten und wohl maßgeblich von Müller-Wulckow angeregten Vortragszyklus mit Architektur und Innenraumgestaltung auseinandergesetzt.¹³⁵⁵ Schon sehr früh erwarb er für das Landesmuseum hervorragende Werke der modernen Gestaltung, darunter 1929 den Stahlrohr-Freischwinger „MR10“ und den Hocker „MR1“, entworfen von Ludwig Mies van der Rohe, sowie den Armlehnstuhl „B34“ von Marcel Breuer. Die Stahlrohrstühle wurden dem Anschein der erhaltenen Innenansichten nach sowohl als Gebrauchsmobiliar, aber als auch eingebunden in den Sammlungskontext im Museum aufgestellt (Abb. 74).

Die Ausstellung „Die billige Wohnung“ präsentierte sich als Verkaufsausstellung preiswerter Einrichtungsgegenstände, die in exemplarischen Interieurs arrangiert wurden. Diese auf ein breites Oldenburger Publikum zugeschnittene und mit 5000 Besuchern sehr erfolgreiche Ausstellung zeigte hauptsächlich preisgünstige Typenmöbel, die „reformerischer Gestaltungsansätze und dennoch einen Eindruck von Gediegenheit und

¹³⁵⁰ Zwischenzeitlich hatte man auch die Übernahme der Ausstellung „Die Wohnung für das Existenzminimum“, 1929, Frankfurt am Main, in Erwähnung gezogen; vgl. Leif Hallerbach, «Wegweiser zur Wohnkultur: Die Ausstellung „Die billige Wohnung. Wohnräume – Möbel – Hausgerät“ von 1931», in: AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 68-79;

¹³⁵¹ HALLERBACH 2011, S. 75

¹³⁵² Vgl. Ingo Kerls, «Aber das Publikum hat doch nicht das Verständnis – Walter Müller-Wulckow und das Bauhaus», in: AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 59-67

¹³⁵³ HECKÖTTER 2011, S. 40-41

¹³⁵⁴ Walter Müller-Wulckow, *Die deutsche Wohnung der Gegenwart*, Reihe „Die Blauen Bücher“, Langewiesche, Königstein i. Taunus, 1930

¹³⁵⁵ Claudia Quiring, «Neue Baukunst in Oldenburg, Vorträge und eine Ausstellung zur modernen Architektur im Landesmuseum», in: AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2013, S. 29-37, hier: S. 29f.

Heimeligkeit“ vermitteln konnten.¹³⁵⁶ Entsprechend wurden die vergleichsweise teuren Stahlrohrmöbel von Mies van der Rohe sowie u. a. die Bauhaus-Leuchte von Wilhelm Wagenfeld hier separat als „Einzelgegenstände“ präsentiert mit dem Hinweis: „Der höhere Preis einzelner besonders gewählter Gegenstände wird ausgeglichen durch die Dauerhaftigkeit des Materials und die Abgeklärtheit der Form.“¹³⁵⁷ Obwohl Müller-Wulckow offensichtlich mit dem mangelnden Interesse des Publikums für moderne Kunst und Gestaltung zu kämpfen hatte¹³⁵⁸, erwarb er auch auf dieser von der *VFJK* ausgerichteten Ausstellung u. a. wieder Objekte von Bauhauskünstlern wie Marianne Brandt, Otto Lindig und Wilhelm Wagenfeld für die Sammlung des Landesmuseums.¹³⁵⁹

Die in Oldenburg als Teilgrundlage dienende, in Hannover von Günther Wagner, dem Inhaber der Firma Pelikan, gestiftete Mustersammlung war erstmals zum Jahreswechsel 1930/31 in der *Kestner-Gesellschaft* unter dem Titel „Reine Form im Hausgerät“ gezeigt und explizit als Wanderausstellung, mit Verweis auf Karl Ernst Osthaus' Museum für Handel und Industrie in Hagen, propagiert worden.¹³⁶⁰

Auch Lübeck hatte an der Präsentation der Mustersammlung Interesse angemeldet.¹³⁶¹ Allerdings konnte die Einrichtung einer Ausstellung durch die *Overbeck-Gesellschaft* bzw. Heise nicht nachgewiesen werden. In der *Overbeck-Gesellschaft* zeigte man mit „Das billige zeitgemäße Eigenhaus“¹³⁶² 1932 eine thematisch verwandt (und inhaltlich ergänzend) zur Oldenburger wirkende Ausstellung. Hier wurden 60 aus einem Wettbewerb der Zeitschrift „Bauwelt“ hervorgegangene Entwürfe von Fertighäusern in zu drei festen Preiskategorien präsentiert. Unter den teilnehmenden Architekten befanden sich u. a. Sep Ruf, Hans Scharoun und Egon Eiermann.¹³⁶³ Ebenfalls charakteristisch für eine in Oldenburg sowie in Lübeck zunehmende Propagierung alltagskultureller Inhalte mit Ansprache breiter Bevölkerungsschichten war die Ausstellung „Moderne Jugendherbergen“, eine vom Folkwang-Museum in Essen konzipierte Wanderschau, die

¹³⁵⁶ HALLERBACH 2011, S. 75

¹³⁵⁷ Ebd.

¹³⁵⁸ Vgl. KERLS 2011, S. 66

¹³⁵⁹ Marianne Brandt, Schale ME 160, Metallwerkstatt Bauhaus Dessau, 1928, Messing verchromt, 3 cm, d: 28,5 cm, unbezeichnet, erworben 1931 beim Bauhaus Dessau aus der Ausstellung „Die billige Wohnung“ der *VFJK* Oldenburg, LMO (Inv.-Nr. 8413); Otto Lindig, Vase, Dornburg, 1929/1930, Keramik, 8,1 cm, bezeichnet: OL, erworben 1931 bei der Weimarer Bau- & Wohnungskunst GmbH aus der Ausstellung „Die billige Wohnung“ der *VFJK* Oldenburg, LMO (Inv.-Nr. 6515), zwei weitere Keramiken (Inv.-Nr. 6516, 6517); Wilhelm Wagenfeld, Schale M 28, Ausführung: Walther Wagner Metallwarenfabrik, Schleitz; Vertrieb: Weimarer Bau- & Wohnungskunst GmbH, LMO (Inv.-Nr. 8418). (S. AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, Kat.-Nr. 131, 171-173, 198)

¹³⁶⁰ Kestner-Gesellschaft (Hg.), 109. Sonderausstellung, 1. Wanderausstellung. Reine Form im Hausgerät, 03.12.1930-11.01.1931, Ausst.-Kat, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1930

¹³⁶¹ Justus Bier erwähnt Lübeck und Oldenburg als anfragende Institutionen der Wanderausstellung: „[...] sie wird zunächst wahrscheinlich nach Düsseldorf gehen. Auch Duisburg, Hagen, Lübeck, Rostock, Hildesheim und Oldenburg haben sich um die Ausstellung beworben“ (Schreiben J. Bier (Kestner-Gesellschaft) – Otto Baur (DWB), 24.12.1930, HStAH, Dep. 100, Nr. 41)

¹³⁶² HEISE 1934, S. 54

¹³⁶³ 8000 RM, 15.000 RM und 25.000 RM. Vgl. DAME 2003, S. 30, Julia Gill, Individualisierung als Standard: über das Unbehagen an der Fertighausarchitektur, Transcript, Bielefeld, 2011, S. 115,

im November 1931 vom Landesmuseum Oldenburg übernommen wurde und zu einem unbekannten Zeitpunkt in Lübeck¹³⁶⁴ gastierte.

Müller-Wulckow und Heise verfolgten beide als Vertreter junger, aus dem republikanischen Geist hervorgegangener deutscher Museen für Kunst- und Kulturgeschichte unter Rückgriff auf die als „Museen-Mittelsinstanzen“ agierenden lokalen „modernen“ Kunstvereine ein lebendiges Zusammenwirken von Museum und Ausstellungswesen¹³⁶⁵ und verwirklichten, zunehmend in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, mittels programmatischer Ausstellungen eine „national exportfähige“ Vermittlung moderner Kunst.

An den hier beschriebenen Entwicklungen lässt sich auch ein neues Verhältnis von Zentrum und Peripherie in der deutschen Kunstlandschaft beschreiben, welches zusammenfassend in Kap. 3.3.3 erörtert wird.

1364 HEISE 1934, S. 54

1365 „Ausstellungs-Gestaltung und Entwicklung der Museen haben sich immer wechselseitig bedingt und befruchtet“, hob Heise rückblickend hervor. (HEISE 1934, S. 52)

3.2.2.2 „Die Zukunft des *Hamburger Kunstvereins*“ 1919-1933

3.2.2.2.1 Kunstpolitischer Kontext und Akteure um 1922

1922 verfassten fünf Vorstandsmitglieder des *Hamburger Kunstvereins* und der Direktor der Kunsthalle Gustav Pauli einen Plan mit 13 Punkten über die Zukunft und zur Rettung des *Hamburger Kunstvereins*.¹³⁶⁶ Zur Debatte stand hier sowohl die finanzielle Existenz, als auch die Frage, „ob Hamburg Interesse am Weiterbestehen des Kunstvereins hat“¹³⁶⁷:

„Wir haben alle miterlebt eine wie grosse Bedeutung die Ausstellungen mit der Zeit gewannen. Es nahm sich der Kunsthandel der Sache an, und es gelang ihm, da er über grössere Mittel verfügte und schneller beweglich war, in verhältnismässig kurzer Zeit in allen grossen Städten Deutschlands die alten Vereine, die die erste schwere Arbeit getan hatten, in den Hintergrund zu drängen. Bis vor einigen Jahren mochte es manchem so scheinen, als hätten die Kunstvereine ihre Aufgabe erfüllt und täten gut, von der Bühne abzutreten. [...] deutlich fühlbar kommt jetzt wieder die Zeit, da ihre Arbeit ebenso notwendig und wichtig sein wird, wie vor hundert Jahren.“¹³⁶⁸

Die Frage, wie die Reformierung des *Kunstvereins* in Hamburg aussehen könnte, musste jedoch, wie aus dem Dokument hervorgeht, aus seiner traditionellen Verflechtung mit der Kunsthalle beantwortet werden. Seit 1916 veranstaltete der Kunstverein seine Ausstellungen wieder in den Räumen der Kunsthalle, dessen Errichtung 1868 im Wesentlichen durch den *Kunstverein* initiiert und ermöglicht worden war und dessen Sammlung u. a. seit den 1830er Jahren aus den Gewinnen der vom *Kunstverein* veranstalteten zeitgenössischen Ausstellungen und den durch ihn vermittelten Bürgerstiftungen hervorgegangen war¹³⁶⁹. Allerdings hatte der *Kunstverein* ab der zweiten

1366 Kunstverein in Hamburg, «[Die Zukunft des Hamburger Kunstvereins]», Hamburg, [1922], Entwurf, Briefkopf „Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1921“, SUB Hamburg, NGS : B : 44 : 1922, I : 14-21. Die Unterzeichnenden des als Entwurf vorhandenen Schriftstücks waren Max Albrecht, Gustav Pauli, Gustav Schiefler, Robert Johannes Meyer, Eduard Steinbach und Theodor Brodersen; während letzterer von 1912 bis 1930 als geschäftsführender Leiter des *Kunstvereins* fungierte, waren alle anderen Unterzeichnenden Vorstandsmitglieder des *Kunstvereins*. (*Kunstverein in Hamburg*, Jb. 1921) Das vorliegende Dokument muss zwischen 1921 und 1923 verfasst worden sein (Jb. von 1922 fehlt, Jb. 1923 gibt keine Informationen zur Struktur des Kunstvereins), denn der Unterzeichnende Eduard Steinbach ist dem Jb. 1924 zufolge nicht mehr Mitglied des Vorstands. Die archivarisches Beiordnung weist auf eine Datierung etwa Anfang 1922 hin. Ob es sich hierbei um einen Vertrag oder lediglich um eine Absichtserklärung handelt, konnte nicht festgestellt werden; daher auch die Bezeichnung als „Plan“ oder „Rettungsplan“. Inhaltlich könnte das Dokument im Zusammenhang zu einer Vorbesprechung über die Gründung des Museumsvereins *Freunde der Kunsthalle* stehen, die am 4. Dezember 1922 in der Kunsthalle stattgefunden hat. (Johannes Gerhardt, *Die Geschichte der Freunde der Kunsthalle, Hamburger Kunsthalle*, im Auftrag der Freunde der Kunsthalle, Hamburg, 2007, S. 12 f.)

1367 SUB Hamburg, NGS : B : 44 : 1922, I : 14

1368 Ebd. 14-15

1369 Marina Schneede, Uwe Schneede, «Der Zweck des Kunstvereins ist die mehrseitige Mittheilung über bildende Kunst», in: Volker Plagemann (Hg.), *Industriekultur in Hamburg. Des Deutschen Reiches Tor zur Welt. Industriekultur deutscher Städte und Regionen*, C. H. Beck, München, 1984, S. 336-340, hier: S. 338-339

Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Konkurrenz der Kunsthandlungen sein Monopol der Veranstaltung von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst mehr und mehr aufgegeben und hatte innerhalb des von Lichtwark etablierten ausdifferenzierten Geflechts verschiedener Vereinigungen und Gesellschaften rund um die Kunsthalle¹³⁷⁰ an gesellschaftlichen Profil und an Bedeutung für die Kunsthalle verloren. Die Rolle des *Kunstvereins* wurde dann im Zuge der 1921 erfolgten Übertragung der Trägerschaft der Kunsthalle an die 1919 gegründete Hamburger Universität¹³⁷¹ erneut auf die Probe gestellt.

Die Kunsthalle stellte innerhalb der bereits im Kaiserreich graduell voranschreitenden Teilverstaatlichung der Hamburger Museen einen „Sonderfall“ dar, indem sie als eigene Behörde von einer Kommission bestehend aus Mitgliedern des Senats, der Bürgerschaft und dem *Kunstverein* geleitet wurde.¹³⁷² Mit der Berufung von Alfred Lichtwark im Jahr 1886 hatte die Kunsthalle, die als Konglomerat von an die Öffentlichkeit gebrachten Privatsammlungen wahrgenommen worden war, erstmals eine fachmännische Leitung erhalten.¹³⁷³ Die 1921 erfolgte Übertragung der Trägerschaft der Kunsthalle – sowie anderer Museen Hamburgs – als wissenschaftliche Anstalt an die Hochschulbehörde¹³⁷⁴ war auch im Sinne von Gustav Pauli, der die Kunsthalle seit 1914 leitete, erfolgt.¹³⁷⁵ Pauli war ebenso wie Fritz Schumacher und Max Sauerlandt, Mitglied des *Werkbunds geistiger Arbeit*, der unter dem Vorsitz von Gustav Schiefler die Gründung der Universität maßgeblich angeregt hatte.¹³⁷⁶ Bemerkenswert ist, dass sich hier im Kontext des kultur- und kunstpolitischen Aufbruchs der jungen Republik, bereits jener Kreis an Persönlichkeiten abzeichnete, der im Laufe der zwanziger Jahre entscheidend zur Vermittlung moderner Kunst in Hamburg sowie zur Entwicklung des *Hamburger Kunstvereins* als „moderner“ Kunstverein beitragen würden. Aus einem vom Dezember 1920 datierten Schreiben von Pauli an den Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby Warburg (selbst seit Gründung Professor an der Universität sowie langjähriges Vorstands- bzw. Ausschussmitglied des *Kunstvereins*¹³⁷⁷) geht hervor, dass Pauli sich für

1370 S. Kap. 2.1.1.2

1371 Kunsthalle zu Hamburg, Jb. 1921, o. S.; SEEMANN, B. 1998, S. 60 f.

1372 SEEMANN, B. 1998, S. 60 f.; vgl. DIBBERN 1980

1373 SEEMANN, B. 1998, S. 119 f.

1374 Ebd., S. 61

1375 S. hierzu: Gustav Pauli, *Die Kunst und die Revolution*, Bruno Cassirer, Berlin, 1921; s. SEEMANN, B. 1998, S. 238 ff.

1376 Maike Bruhns, «Großstadtkultur und Baukunst. Fritz Schumacher in Hamburg», in: Hartmut Frank (Hg.), *Fritz Schumacher, Reformkultur und Moderne. anlässl. der Ausstellung «Fritz Schumacher und Seine Zeit»*, Ausst.-Kat., Deichtorhallen Hamburg, Hatje, Stuttgart, 1994, S. 91-132, hier: S. 97-98, 126, Anm. 66-67. Bruhns zufolge traten Pauli und Sauerlandt allerdings 1921 aufgrund der starke linksorientierten Tendenzen aus dieser Vereinigung aus. Interessant in diesem Zusammenhang ist Fritz Schumachers 1919 verfasste Schrift „Kulturpolitik. Neue Streifzüge eines Architekten“, Verlag Eugen Diederichs, Jena 1920.

1377 1919 Mitglied des Vorstands als Ersatzmann, 1918-1921 Mitglied des Ausschusses; 1924-1926 Mitglied des Vorstands als Ersatzmann (*Kunstverein in Hamburg*, Jb. 1919-1927/28)

die Übernahme der Trägerschaft durch die öffentliche Universität aussprach, zumal auch der *Kunstverein* als bisheriger Mitträger diese Aufgabe finanziell nicht mehr leisten konnte.¹³⁷⁸ Aus den Jahresberichten des *Kunstvereins* lässt sich diese strukturelle Beziehung zwischen Kunsthalle und *Kunstverein* aus der „Abordnung“ von zwei Kunstvereinsmitgliedern an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle entnehmen, die allerdings nach 1921 nicht mehr bestand¹³⁷⁹, wie auch aus dem Jahresbericht der Kunsthalle von 1921 zu entnehmen ist:

„Die Verwaltung der Kunsthalle des Jahres erfuhr im Laufe des Jahres eine bedeutsame Veränderung, indem sie, die bisher eine eigene Behörde gebildet hatte, der Hochschulbehörde unterstellt wurde. Damit ist die Kunsthalle den übrigen wissenschaftlichen Instituten des Staates verwaltungstechnisch angegliedert. Die frühere Kommission für die Verwaltung hat aufgehört zu bestehen und wurde durch einen Beirat ersetzt, der mit beratender Stimme bei Erwerbungen und künstlerischen Unternehmungen hinzugezogen wird.“¹³⁸⁰

Die im republikanischen Geist erfolgte Neustrukturierung der Kunsthalle stand im Einklang mit Paulis Vorstellung des Museums als „pädagogisches Institut“.¹³⁸¹ Bereits seit längerem hatte Pauli dementsprechend die Gründung einer der Kunsthalle angeschlossenen Vereinigung für eine breitere Vermittlung der Kunst geplant. Pauli ging in seinem Demokratieverständnis weit über Lichtwark hinaus, in dem er in das Volksmuseum auch die Arbeiterschicht und v. a. die Arbeiterjugend einzubeziehen suchte.¹³⁸²

Die „Rettung des Kunstvereins“ erfolgte also vor dem Hintergrund des Verlusts wichtiger Kompetenzen desselben innerhalb der Kunsthalle, nun unter staatlicher Trägerschaft durch die Hochschulbehörde und in Abgrenzung zu den *Freunden der Kunsthalle*, welche Pauli vermutlich unter Erhalt der bestehenden Museumsvereine¹³⁸³ 1923 im Zuge der Fertigstellung des Vortragssaales in der Kunsthalle die *Freunde der Kunsthalle* gründete.¹³⁸⁴

Die Notlage des *Kunstvereins* und seine Abhängigkeit von der Kunsthalle lässt sich im

1378 „The Social Democrats want to take the Kunsthalle into public ownership and Pauli agrees with them; the ‚Kunstverein‘ as owner of the Kunsthalle can barely raise one quarter of the maintenance costs, the rest is already funded by the city; however, the board of the Kunstverein does not want to relinquish their power“ (Gustav Pauli – Aby Warburg, 28.12.1920, Zusammenfassung des Briefinhalts, DB WIA, WIA GC/29509)

1379 1919-1921 wurde diese Aufgabe von Leopold Graf von Kalckreuth und Professor Ascan Lutteroth übernommen, danach taucht diese Verknüpfung in den Jahresberichten nicht mehr auf. (Kunstverein in Hamburg, Jb. 1919-1927/28)

1380 Kunsthalle zu Hamburg, Jb. 1921, S. 3

1381 SEEMANN, B. 1998, S. 238 f.

1382 Ebd., S. 240

1383 Der *Verein der Kunstfreunde von 1870* und die *Gesellschaft der Kunstfreunde* werden 1924 von Gustav Pauli als Stifter von Werken für Kunsthalle, jedoch ohne genaue Datierung, erwähnt. (Gustav Pauli, Die Kunsthalle zu Hamburg. Bericht über die letzten zehn Jahre der Verwaltung: 1914-1924, Johann Trautmann Verlag, Hamburg, 1925, S. 16)

1384 S. Michael Werner, Stiftungsstadt und Bürgertum: Hamburgs Stiftungskultur vom Kaiserreich bis in den Nationalsozialismus, Oldenbourg, München, 2011, S. 268 ff.; GERHARDT 2007

vorliegenden Dokument u. a. der Bemerkung entnehmen, dass, „sollte sich die Leitung der Kunsthalle bereit erklären, die Verkäufe aus ihren Beständen ausschliesslich dem *Kunstverein* zu übertragen, dann würde das für den Verein von grossem Wert sein.“ Ob derlei kunsthändlerische Kompetenzen vom *Kunstverein* im Auftrag der Kunsthalle wahrgenommen werden konnten, liess sich nicht feststellen.

Im Wesentlichen wurde jedoch unter Punkt 1 von 13 Punkten vereinbart, dass die „Organisation und Veranstaltung von Ausstellungen dem Kunstverein obliegt“ und, dass hierfür ein Ausschuss bestehend aus zwei Mitgliedern des *Kunstvereins* und Gustav Pauli, dem Direktor der Kunsthalle gegründet wurde.¹³⁸⁵

Damit einhergehend wurde ein neuer Anspruch an das Ausstellungswesen gesetzt, dessen Einfluss in der Entwicklung des Ausstellungswesens des *Hamburger Kunstverein* in den zwanziger Jahren deutlichen Niederschlag finden sollte.

Man vereinbarte keine wandernden Gemäldekollektionen wie in den vergangenen Jahrzehnten zu zeigen, sondern spezifisch für die Stadt konzipierte Ausstellungen. Einerseits beschloss man in Zukunft u. a. aus Kostengründen nicht mehr Ausstellungen zeitgenössischer Kunst aus Berlin zu beziehen¹³⁸⁶, wollte sich aber gleichzeitig „nicht völlig isolieren“ und stellte fest, dass „nun gerade der Kunstverein [als] gegebene Stelle, die, was die bildende Kunst angeht, berufen ist, die geistige Verbindung mit dem übrigen Deutschland aufrecht zu erhalten“¹³⁸⁷. Die Präsentation von „wertvollen auswärtigen Sammlung[en]“ sei besonders wichtig für die hiesigen Künstler und Kunststudenten. Dementsprechend hielt man – in Form einer Absichtserklärung, nicht jedoch als einer der 13 Punkte – fest, statt eines monatlichen Programms im Jahr vier bis fünf Ausstellungen zu veranstalten, von welchen eine den einheimischen Künstlern gehören sollte.¹³⁸⁸

Dem Jahresbericht 1921 zufolge war vereinbart, dass man in einem neuen Gebädetrakt der Kunsthalle ab 1. April 1922 in den Sommermonaten Ausstellungen der Kunsthalle unter der „geschäftlichen Leitung des Kunstvereins“ und in den Wintermonaten ein eigenes Programm zeigen würde.¹³⁸⁹

Im nun folgenden Kapitel soll in Anknüpfung an diese 1922 formulierte Zukunftsvision die Vermittlung europäischer Gegenwartskunst durch den *Kunstverein* in den Fokus gerückt werden. Sie bildete nicht nur einen markanten Aspekt innerhalb der *Hamburger*

1385 SUB Hamburg, NGS : B : 44 : 1922,1 : 21

1386 Die Verwendung des Begriffs „Berliner Salons“ weist auf die jährlichen Großausstellungen, welche von Künstlergruppen wie dem *VBK* u. Kunstvereinen in Berlin veranstaltet wurden, als bisherige Bezugsquelle der Ausstellungen des *Hamburger Kunstvereins* hin. (SUB Hamburg, NGS : B : 44 : 1922,1 : 15)

1387 Ebd.: 16

1388 Ebd.: 15-16

1389 Kunstverein in Hamburg, Jb. 1921, S. 5

*Kunstvereins*programmatik der zwanziger Jahre, sondern brachte dem *Kunstverein* ein besonderes Profil innerhalb des Kunstaussstellungswesens in Deutschland ein, das auch mit der kulturellen Neudefinition des Stadtstaats Hamburg als „Ein- und Ausgangstor des Welthandels“ in der Weimarer Republik verbunden war.

Die Formung einer neuen Ausstellungsprogrammatik als „moderner“ *Kunstverein* in Unabhängigkeit von der Kunsthalle wurde ein langer und schwieriger Prozess.

Signifikant ist z. B., dass die *Freunde der Kunsthalle* im ersten Vereinsjahr (1923) bereits 3680 Mitglieder gewinnen konnten¹³⁹⁰, während der *Kunstverein* nur 1062 (1924)¹³⁹¹ Mitglieder zählte.

Bevor es allerdings ab 1930 mit der Errichtung eines eigenen Ausstellungsgebäudes durch Karl Schneider und mit der Berufung von Hildebrandt Gurlitt (1895-1956) als *Kunstvereins*leiter auch zu einer räumlich und programmatisch markanten Neudefinition des *Kunstvereins* in Unabhängigkeit vom Museum kam¹³⁹², agierte der *Kunstverein* weiterhin in den Räumen und im Zusammenspiel mit der Kunsthalle.

Hier ereigneten sich zwischen 1916 und 1930 Hans Platte (erster künstlerischer Leiter des *Hamburger Kunstvereins* nach dem zweiten Weltkrieg) zufolge „die schwersten 15 Jahre seiner Geschichte, die zugleich aber auch eine revolutionäre Gesinnung innerhalb des Kunstlebens in Hamburg – und damit auch für die Ausstellungen erkennen ließen.“¹³⁹³

Im Falle des *Hamburger Kunstvereins* war die Reform seines Ausstellungswesens und Schaffung eines modernen Profils Ergebnis eines Zusammenspiels vieler Gruppen- und Einzelakteure. Die Geschäftsleitung war seit Ende 1912 bis Anfang 1930 in den Händen von Hofrat Theodor Brodersen (1874-?). Damit hatte man einen, in den Netzwerken der Avantgarde engagierten Akteur nach Hamburg geholt. Neben seiner Tätigkeit als Sekretär des *Deutschen Künstlerbundes* seit Gründung desselben im Jahr 1903, war Brodersen von Weimar aus als Kunstagent und vermutlich auch Händler in der von ihm gegründeten Th. Brodersen & Co., Geschäftliche Vertretung bildender Künstler tätig und organisierte u. a. die erste Wanderausstellung der *NKVM*. Den Kritiken eines Hamburger Journalisten zufolge, stieß der von Brodersen angestrebte „Versuch der Einbürgerung der Moderne“ im *Hamburger Kunstverein* u. a. durch Ausstellungen von Werken von Othon Friesz und Robert Genin im Frühjahr 1913 auf großen Widerstand bei den Mitgliedern des *Vereins*.¹³⁹⁴ In der Folge setzte Brodersen seine Bemühungen um die moderne Kunst fort, verfuhr jedoch darüber hinaus, so die Einschätzung des Kritikers, „nach dem bewährten

¹³⁹⁰ Freunde der Kunsthalle, «Über uns», URL, <<http://freunde-der-kunsthalle.de>> [20.08.2015]

¹³⁹¹ Kunstverein in Hamburg, Jb. 1918-1921, 1923-1927/28

¹³⁹² S. Kap. 3.2.2.2.3

¹³⁹³ PLATTE 1967, o.S.

¹³⁹⁴ H. E. Wallsee, «Aus dem Hamburger Kunstleben», in: K.-Chronik, H. 34, Jg. 24, 23.05.1913, S. 500-501, hier: S. 501

Rezept, wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen“¹³⁹⁵.

Das Wirken Brodersens scheint, auf Basis der bruchstückhaften Quellenlage, insbesondere von organisatorischem und händlerischem Geschick sowie von einem großen Netzwerk an Künstlerkontakten, weniger jedoch von kunsttheoretischen Auffassungen geprägt gewesen zu sein. Zumindest sind in letzterer Hinsicht keine Veräußerungen oder Publikationen bekannt. Ein organisatorisch wie inhaltlich prägender Akteur war auch der Richter Robert Johannes Meyer, der erstmals 1913 als Vorstandsmitglied und hier auch als Autor des Begleittextes von Alfred Lichtwarks Zusammenstellung „Hamburger Bildnisse“, herausgegeben vom *Kunstverein*, in Erscheinung getreten war.¹³⁹⁶ Von 1926 bis 1933 prägte er als 1. Vorsitzender gemeinsam u. a. mit dem Juristen und Kunstsammler Paul Rauert (2. Vorsitzender 1926-1930) die für die Vermittlung moderner Kunst und Neuorientierung entscheidende Zeit des *Hamburger Kunstvereins*. In dieser Zeit sollte die seit 1919 in Hamburg angestrebte Errichtung eines Kunstaussstellungsgebäudes für zeitgenössische Kunst mit der Errichtung des Kunstvereinsgebäudes 1929/30 realisiert werden und ab 1930, mit der Berufung des Kunsthistorikers und Zwickauer Museumsdirektors Hildebrandt Gurlitt zum künstlerischen Leiter ein modernes Ausstellungsprogramm im *Hamburger Kunstverein* umgesetzt werden.¹³⁹⁷

Als durchgehendes Vorstandsmitglied spielte zudem Gustav Schiefler (1857-1935), Richter, Autor und Sammler expressionistischer Kunst und entscheidende Persönlichkeit des Hamburger Kunstlebens, ebenfalls eine sehr wichtige Rolle für den *Kunstverein*.¹³⁹⁸ Auch Gustav Pauli nahm, begründet aus der weiter oben erörterten, über 1921 hinaus andauernden strukturellen und räumlichen Verflechtung zwischen *Kunstverein* und Kunsthalle und als dauerhaftes Vorstandsmitglied¹³⁹⁹ erheblich Einfluss auf die Entwicklung des *Hamburger Kunstvereins*, welcher an seiner Mitarbeit an bestimmten Ausstellungen sowie internen und öffentlichen Stellungnahmen zum *Kunstverein* belegt werden kann.

Die zentralen Impulse kamen jedoch durch die 1919 gegründete *Hamburgische Sezession*, eine ca. 50 Künstler, Architekten und Literaten umfassende Künstlergruppe, die seitdem jährliche Ausstellungen im *Kunstverein* veranstaltete, welche sich durch große Experimentierfreudigkeit auszeichneten.¹⁴⁰⁰ Dies entsprach der im „Rettungsplan“

1395 H. E. Wallsee, «Aus dem Hamburger Kunstleben», in: Kunstchronik, H. 41, Jg. 24, 15. 08.1913, S. 606-607

1396 Kunstverein in Hamburg, Jb. 1913, o. S.; Johannes Robert Meyer, «[Begleitender Text]», in: Alfred Lichtwark, Hamburger Bildnisse, Kunstverein in Hamburg, Hamburg, 1913, S. 7-16

1397 S. Kap. 3.2.2.2.3

1398 S. Kap. 2.1.1.2.1, 3.1.3.1

1399 1914 bis ca. 1930 entsprechend der vorhandenen Jahresberichte und Sitzungsprotokolle (Kunstverein in Hamburg, Jb. 1914-1927/28, Bibliothek der Kunsthalle Hamburg; Protokollbuch des Kunstvereins 1885-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg)

1400 S. hierzu: Friederike Weimar, Hamburgische Sezession 1919-1933, Verlag Atelier im Bauernhaus,

festgehaltene Absicht, eine der vier bis fünf Ausstellungen im Jahr der Hamburger Künstlerschaft zu Verfügung zu stellen.¹⁴⁰¹ In ihren Ausstellungen bezogen die *Hamburgischen Sezessionisten* verschiedene Richtungen sowie angewandte Kunst und Architektur und internationale moderne Kunst in programmatischer Weise ein. Friedrich Ahlers-Hestermann, Maler und Gründungsmitglied der *Sezession*, war spätestens ab 1924 als Mitglied im Vorstand des *Kunstvereins* vertreten.¹⁴⁰² Auch in der Realisierung des *Kunstvereins*gebäudes durch Karl Schneider, Mitglied der *Hamburgischen Sezession*, wird der starke Einfluss der Künstlergruppe auf die Entwicklung des *Hamburger Kunstvereins* offenbar.¹⁴⁰³ Diese „elitäre“ Politik des *Kunstvereins* verlief nicht ohne Spannungen innerhalb Hamburger Kunstszenen. Insbesondere seit der Eröffnung des neuen Kunstaussstellungsgeb udes im Mai 1930 schlug sich dies in Querelen um die Nutzung des Ausstellungsgebäudes durch diverse Interessenverbände und Gruppierungen der Hamburger Künstlerschaft, sowie der öffentlichen Anfeindung des Ausstellungsprogramms aus völkisch-nationalen Kreisen nieder und kulminierte in der inhaltlichen und personellen Demontage des *Kunstvereins* durch die nationalsozialistische Regierung ab März 1933.¹⁴⁰⁴ Weitere wichtige Akteure rund um die Neudefinition des *Hamburger Kunstvereins* waren der Architekt Fritz Schumacher, Oberbaudirektor in Hamburg (1923-1933) und langjähriges Vorstands- und Ausschussmitglied im *Kunstverein* (1919-1933) sowie der Kunsthistoriker und Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe Max Sauerlandt, Ausschussmitglied im *Kunstverein* (1929-1932). Schumacher und Sauerlandt prägten zudem gemeinsam mit Pauli in der Senatskommission für Kunstpflege, die sich ab 1925 in stark verkleinerter Form präsentierte,¹⁴⁰⁵ die öffentliche Förderung zeitgenössischer Kunst in Hamburg, zu der nicht zuletzt die Errichtung eines eigenständigen Ausstellungsgebäudes des *Kunstvereins* gehörte. Das Programm und die Aktivitäten des *Hamburger Kunstvereins* wurden intensiv in der 1924 gegründeten Hamburger Kulturzeitschrift „Der Kreis“ rezipiert und diskutiert. Sie stand in enger Beziehung zur *Hamburgischen Sezession* und zum *Kunstverein* und ihre Redakteure und Beitragenden, darunter der Mitherausgeber Ludwig

Fischerhude, 2003

1401 SUB Hamburg, NGS : B : 44 : 1922,1 : 15-16

1402 Bis 1933 war ständig mindestens ein Mitglied der *Hamburgischen Sezession* im Vorstand des *Kunstvereins* vertreten. (Kunstverein in Hamburg, Jb. 1924-1927/28 und Protokollbuch des Kunstvereins in Hamburg 1886-1933)

1403 Zur Beziehung zwischen dem *Hamburger Kunstverein* und der *Hamburgischen Sezession* s.u. a. Anm. 1435, S. 301.

1404 S. Anm. 1544

1405 Sie stellen die fachliche Seite der 7-köpfigen Kommission, die sich darüber hinaus aus dem Bürgermeister, zwei Senatoren und dem Präsident der Bürgerschaft zusammensetzte. (Andreas Stuhlmann, «,Ihre vornehmste Aufgabe, Ruhm und Ruf ihrer Vaterstadt oder Wahlheimat zu verkünden.‘ Kultur und Politik in Hamburg 1919-1933», in: Dirk Hempel, Friederike Weimar (Hg.), ‚Himmel auf Zeit‘. Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg, Wachholtz, Neumünster, 2010, S. 19-35, hier: S. 23; s. a.: BRUHNS 2001, S. 38-42; BRUHNS 1994, S. 116 ff.)

Benninghoff, der Architekt Richard Tüngel und der Kulturwissenschaftler Otto Karl Pielenz befeuerten und prägten die Debatte um die gesellschaftliche und architektonische Neudefinition des *Kunstvereins* in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre.¹⁴⁰⁶

3.2.2.2.2 „Das Antlitz der europäischen Kunst“¹⁴⁰⁷

Die Physiognomie des Ausstellungsprogramms des *Hamburger Kunstvereins* in der Zeit der Weimarer Republik und das Wirken der einzelnen Akteure und Gruppen kann nur in Auszügen erörtert werden und soll hier unter dem Aspekt der Vermittlung moderner Kunst als „europäische Gegenwartskunst“¹⁴⁰⁸ betrachtet werden.

In dieser Hinsicht kann die Ausstellung „Französische Kunst bis 1914“, welche von November bis Dezember 1919 vom *Kunstverein* in der Kunsthalle gezeigt wurde, als richtungsweisend erachtet werden. Zu sehen war eine Überblick über die moderne französische Malerei und ihre Wegbereiter mit Werken von Courbet über Monticelli, Monet und Signac, hin zu Cézanne bis zu Van Gogh und zu Braque und Picasso. Seitens der Hamburger Presse wurde die Ausstellung, die „im Novembermonat, in dem unser Zusammenbruch und der Beginn der Knutenherrschaft der Entente über uns sich jährt“ als äußerst taktlos wahrgenommen¹⁴⁰⁹, als qualitativ „fünfter Garnitur“, als Zusammenstellung von „Ladenhütern“ verrissen¹⁴¹⁰, aber auch als eine Ausstellung, die „Auge und Gemüt leicht und von Freude gestimmt [macht]“ erachtet.¹⁴¹¹ Besonders hervorgehoben wurde durch letzteren Kritiker Paul Cézannes „Die badenden Soldaten“ (Abb. 75), Raoul Dufys „Der Türkenreiter“, 1912¹⁴¹², (Abb. 76) und Marie Laurencins „Hotel de la Marine“, 1912¹⁴¹³ (Abb. 77). Ebendiese Werke stammten aus dem Bestand der Galerie Flechtheim oder waren dort zuvor in Ausstellungen zu sehen.

Die Ausstellung war ursprünglich von der *Kestner-Gesellschaft* zusammengestellt worden und dort in Überschneidung und bewusster Gegenüberstellung mit der Ausstellung „Deutsche Künstler des Café du Dôme“¹⁴¹⁴ von September bis November

1406 S. hierzu: Roland Jaeger, *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur. Hamburg 1924-1933.* Bibliographie, Hamburg, 1984

1407 O. A., «Die Internationale Kunstausstellung in Hamburg», in: *Kölnische Zeitung*, Nr. 520, 01.08.1927

1408 Entsprechend dem Titel der in der Folge behandelten Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“, des *Hamburger Kunstvereins*, 1927, der bereits sprachlich eine veränderte Perspektive auf die moderne Kunst implizierte. S. h. den in dieser Arbeit entwickelten Begriff der modernen europäischen Kunst rund um die *Sonderbund*-Ausstellung 1912, in Kap. 3.1.2.1. Zum Begriff der „Gegenwartskunst“ im Museum s. WINKLER 2002, S. 35 ff.

1409 O. A., «Aus Hamburgs Kunstsälen: Kunstverein», in: *Hamburgischer Correspondent*, 16.11.1919

1410 M. R., «Kunstverein: Französische Kunst bis 1914», in: o. A., [November/Dezember 1919], ZA 1910-1921, Archiv des Kunstvereins in Hamburg

1411 H. L., «Kunstverein», in: *Neue Hamburger Zeitung*, (Dezember) 1919

1412 Vgl. AK GAL. ALFRED FLECHTHEIM 1919b, S. 22, *Der Querschnitt*, Jg. 1, H. 4/5, (September) 1921, S. 157

1413 AK GAL. ALFRED FLECHTHEIM 1919b, S. 23, Daniel Marchesseau, Marie Laurencin, 1883-1956, *catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Musée Marie Laurencin, Chino, 1985, Nr. 95

1414 Man „[dachte es sich] ganz aufschlußreich, die vor dem Kriege in Frankreich ansässigen deutschen

1919 präsentiert worden. Die Hamburger Fassung der Ausstellung kann mit Hilfe der Presse-Rezensionen und dem Katalog zur Ausstellung der *Kestner-Gesellschaft* ansatzweise nachvollzogen werden.

Unmissverständlich rief die Präsentation dazu auf, sich im Nachkriegsdeutschland nicht kulturell zu isolieren. So führte der künstlerischer Leiter und Mitgründer der *Kestner-Gesellschaft* Paul Erich Küppers (1989-1921) die Ausstellung im Katalog, der dem Inhalt einer Rezension zufolge auch der Hamburger Ausstellung beigelegt haben muss¹⁴¹⁵, ein:

„Wir gaben..–wenn man so sagen darf – illustrierte Kunstgeschichte in den Grenzen rein nationaler Behandlung, denn an den Fronten donnerten die Geschütze [...] Aber die Kunst ist nicht die Angelegenheit einzelner Nationen, sondern der ganzen Menschheit [...] Und wie die deutsche Musik ein Geschenk an die Menschheit ist, das nirgends seines gleichen hat, so gab Frankreich seit den Tagen Watteaus und Fragonards der Welt diese kostbare, ununterbrochene Kette erlauchtester Farbenkünstler [...], wo selbst so urdeutsche Künstler wie Thoma und Leibl entscheidende Anregungen gefunden haben.“¹⁴¹⁶

Das Gemälde „Der Zouave“ von Vincent van Gogh, 1888¹⁴¹⁷ wurde etwa von einer Seite als „grell“ und nicht repräsentativ für Van Gogh kritisiert¹⁴¹⁸, während man von anderer Seite sarkastisch anmahnte, dass der „Kunstfreund, der [hieran] die virtuose Malerei bestaunt [...] zum mindesten Mischblut in den Adern“ haben müsse, wenn er sich beim Anblick des Werkes nicht daran erinnert, dass „die Zuaven jetzt im besetzten Deutschland wie die Tiere hausen“. ¹⁴¹⁹ Letzterer Rezensent empfand auch Raoul Dufys Bild „Le 14 juillet“, 1906, als Gipfel der Provokation, zumal ihn die Darstellung der „im Schmuck der Trikoloren prangende Straße [...] zähneknirschend daran [erinnerte], daß der gleiche Fahنشmuck über ganz Frankreich zu Ehren des Tages ausgehängt wurde, der uns Kaiser und Reich, Ordnung und Ehre kostete.“¹⁴²⁰

Einen entscheidenden Anstoß sowie Beitrag in Leihgaben zu dieser Ausstellung war durch den Galeristen Alfred Flechtheim gekommen¹⁴²¹, der seit der Wiedereröffnung seiner Galerie zu Ostern 1919 französische und deutsche Moderne in Düsseldorf zeigte. Dementsprechend hatte der Autor einer gewogenen Kritik erfreut angemerkt, dass sich mit dieser Ausstellung „das andeutet, was bis vor dem Kriege in heimische Privatgalerien

Maler neben ihren großen Anregern zu zeigen.“, heißt es im Vorwort des Katalogs (Paul Erich Küppers, «[Vorwort]», in: AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1919, o. S.

1415 O. A. 1919d

1416 KÜPPERS 1919, o. S.

1417 Ebenfalls vermutl. aus dem Bestand der Galerie bzw. der Sammlung Alfred Flechtheim

1418 H. L. 1919

1419 O. A. 1919d. Der Autor spielte hier auf die alliierte Besetzung des Rheinlands unter Einsatz afrikanischer Kolonialsoldaten insbesondere durch Frankreich und Belgien an.

1420 Ebd.

1421 „[...] und durch die unermüdliche Hilfe, mit der uns Alfred Flechtheim in Düsseldorf unterstützte, ist eine Ausstellung zustande gekommen, die wenigstens einen Begriff von dem Wesen der neueren französischen Malerei gibt.“ (KÜPPERS 1919, o. S.)

zu wandern vermochte.¹⁴²²

Die *Kestner-Gesellschaft* und der *Hamburger Kunstverein* drängten also gerade in dieser politisch sehr verunsicherten Zeit nach dem Krieg auf den Begriff einer europäischen Moderne und schreckten damit mitunter ihr eigenes bürgerliches Stammpublikum. Dies ist insofern bemerkenswert, da die Erforschung der Programme fortschrittlicher Kunstvereinigungen unmittelbar nach dem Krieg eher eine Tendenz hin zur Vermittlung moderner Kunst in ihrer lokalen und regionalen Ausprägung aufweist.¹⁴²³ Vielleicht kam in Hamburg in dieser Ausstellung insbesondere der Einfluss von Gustav Pauli innerhalb des *Kunstvereins* zum Tragen, der die Ausstellung in Hannover am Tag ihrer Eröffnung besucht hatte.¹⁴²⁴ Die starke, noch zu Beginn der Weimarer Republik auch strukturell verankerte Verbindung zwischen Kunsthalle und *Kunstverein* wurde im vorangehenden Kapitel bereits erörtert. Gustav Pauli hatte sich seinerzeit in Bremen als einer der ersten deutschen Museumsleiter öffentlich für die Bedeutung der französischen Malerei eingesetzt; die Übernahme der Ausstellung aus Hannover Ende 1919 könnte auch als Teil von Paulis Vermittlungsstrategie im Hinblick auf die Aufnahme von Privatsammlungen sowie weiterer Erwerbungen vornehmlich französischer Malerei des Impressionismus und Postimpressionismus betrachtet werden.¹⁴²⁵ Darunter befand sich z. B. das Gemälde „Die Absinthtrinkerin“ von Pablo Picasso aus dem Jahr 1902, ab April 1919 als Leihgabe und im Folgejahr als Vermächtnis des Sammlers Oscar Tropolowitz im Besitz der Kunsthalle (Abb. 78).¹⁴²⁶ Darüber hinaus wirkte Pauli in den zwanziger Jahren entscheidend an der Konzeption von vielen Ausstellungen des *Kunstvereins*, die ausländische Kunst in Hamburg präsentierten und insbesondere, die deutsche Kunst im Ausland zeigten mit.¹⁴²⁷ Insgesamt folgte Pauli hier politisch der Überzeugung, dass „für die Gewinnung von [...] internationalen Sympathien [...] das tauglichste Mittel: die Kunst sei“, dass man aber „den Kampf um die neueste Kunst [...] zu Hause austragen [möge]“, ¹⁴²⁸ etwas, was sich an Paulis Haltung im Rahmen einer 1932 vom *Hamburger*

1422 H. L. 1919

1423 Dies wurde am Beispiel des jeweiligen Programme des *Barmer Kunstvereins*, der *VFJK* Düsseldorf sowie der *VFJK* Oldenburg deutlich. In diesem Zusammenhang sei auch das unter Krefelder Kunstfreunden 1920/21 geführte Ping-Pong (s. Kap. 3.1.3.2) erinnert.

1424 Gustav Pauli, Reisebrief vom 8.09. 1919, in: Christian Ring, Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle. Reisebriefe, Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1.1, Deutscher Kunstverlag, 2010, Nr. 51, S. 294-297, hier: S. 296

1425 S. hierzu: Christian Ring, Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle. Biographie und Sammlungspolitik, Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1.2, Deutscher Kunstverlag, 2010, S. 164-186

1426 RING 2010b, S. 231 f.

1427 „Deutsche Kunstausstellung in Stockholm“, 1922, „Ausstellung deutscher Kunst“ in Helsingfors, 1922, „Deutsche Kunstausstellung“ in Stockholm, 1930, „Europäische Kunst der Gegenwart“, *Hamburger Kunstverein*, 1927, s. hierzu (Gustav Pauli, Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten, Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen, 1936, S. 360 ff.)

1428 Gustav Pauli, «Die Kunst als Mittel internationaler Annäherung, Vortrag geh. im Überseeclub Hamburg am 27. März 1927», in: *Hamburger Übersee-Jahrbuch*, 1927, hrsg. mit dem Überseeclub Hamburg, Hamburg, 1927, S. 110-117, hier: S. 117, 115

Kunstverein geplanten Ausstellung deutscher Gegenwartskunst in London pointieren lässt.¹⁴²⁹

Die Vermittlung einer europäischen Moderne wurde jedoch im Verlauf des Ausstellungsprogramms der *Kunstvereins* der zwanziger Jahre insbesondere durch Vertreter der lokalen Künstlerschaft selbst vorangetrieben und eindrucksvoll inszeniert.

In der zweiten Ausstellung der *Hamburgischen Sezession*, 1921, stellte sich die junge, lokale Künstlergruppierung, die eine Vielzahl von Richtungen der Kunst vereinte, sich aber durch eine strenge Auslese nach dem Vorbild des Pariser „Salon d'Automne“ organisierte¹⁴³⁰, Werke von Franz Marc, Schmidt-Rottluff, Paul Klee, Vlaminck, André Derain, Pablo Picasso u. a. im „bunten Durcheinander mit den Werken der Künstler, die sich um die Fahne dieser Vereinigung gruppieren“¹⁴³¹, aus. Ergänzt wurde die Ausstellung moderner Malerei durch afrikanische Plastiken aus der Hamburger Sammlung Konietzko sowie Architekturzeichnungen und begleitet von einem Programm geisteswissenschaftlicher Vorträge¹⁴³². In diesem Ausstellungsformat spiegelt sich das vielschichtige künstlerische Statement und kunstpolitische Engagement der Gruppe. U. a. waren hier auch Entwürfe eines Ausstellungsgebäudes für Hamburg der Architekten Josef Detlef Peters und Karl Schneider zu sehen.¹⁴³³

Diese zweite Ausstellung bildete den vielversprechenden Auftakt zu den nun jährlich in den Räumen des *Kunstvereins* in der Kunsthalle veranstalteten programmatisch angelegten Präsentationen der Gruppe, welcher „Hamburg während der Weimarer Republik den Anschluss an die internationale Avantgarde [verdankte]“¹⁴³⁴ und die im Vorstand des *Kunstvereins* volle Unterstützung fand. Dementsprechend würdigte der *Kunstverein* das Wirken der *Sezessionisten* bzw. ihre Ausstellungen als „Orte stärkster lebendigster Anregungen“ im Jahresbericht 1921.¹⁴³⁵

1429 S. Kap. 3.2.2.2.2

1430 Roland Jaeger, Cornelius Steckner, Zinnober. *Kunstszene Hamburg. 1919-1933*, Szene-Verlag, Hamburg, 1983, S. 82

1431 O. A., «Januar-Kunstschau», in: *Bau-Rundschau*, Jg. 12, H. 2, 1921, S. 43 f.

1432 Vortragsprogramm mit Hans W. Fischer, Rosa Schapire, Arthur Sakheim, Wilhelm Niemeyer und Carl Lorenz. (O. A. «Ankündigung der Vorträge», in: *Hamburgische Sezession* (Hg.), 2. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Ausst.-Kat., Hamburg, 1921, o. S., repr. in: JAEGER/STECKNER 1983, S. 82)

1433 Peters vor 1918 entstandener Entwurf eines zugleich dem Kriegergedenken als auch Kunstaussstellungen gewidmeten Turmbaus am Ferdinandstor ggü. dem Altbau der Hamburger Kunsthalle, fand besondere Beachtung. (S. WEIMAR 2003, S. 133)

1434 Maïke Bruhns, «Vor 1933: Hamburg als Kunststadt», in: BRUHNS 2001, S. 15-57, hier: S. 19

1435 „Diese junge Künstlergruppe hat während der kurzen Zeit ihres Bestehens es verstanden Mittelpunkt einer zahl- und einflußreichen [sic!] Gemeinde zu werden. Das Geheimnis ihres schnellen Erfolges liegt darin, daß jeder spürt, wie bei den führenden Persönlichkeiten dieser kleinen vorwärtsstrebenden Schar der rücksichtslose Ernst vorhanden ist, die Auswahl auf ihren Veranstaltungen in immer strengerer Weise vorzunehmen. Sie scheuen sich nicht einzelne Werke hervorragender auswärtiger Künstler ihren Ausstellungen einzugliedern, um damit den Beschauern einen hohen Maßstab in die Hand zu geben. Solche Ausstellungen sind nicht nur Stätten des Verkaufs, sondern in vorderster Linie sind sie Kampfplätze, auf denen die Künstler ihre Kräfte messen. Hier erst wird dem Künstler möglich seinem Werk objektiver gegenüberzustehen und zu erkennen, was von dem, das er erstrebte, auch wirklich

Hiermit sollte skizzenhaft das durch verschiedene Akteure und Gruppen etablierte Klima im *Hamburger Kunstvereins* angedeutet werden, welches die Voraussetzung für das von internationalen Ausstellungen geprägte Programm der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bildete.

Für die Neudefinition des *Kunstvereins*, der in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre mit starken finanziellen Problemen zu kämpfen hatte, spielte die Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“, die im Sommer 1927 anlässlich des 100. Geburtstags des Vereins¹⁴³⁶ veranstaltet wurde, eine wesentliche Rolle. Der Ausstellungskatalog, die Eröffnungsreden und die zeitgenössischen Rezensionen bilden die Grundlage der nun folgenden Betrachtung, zumal keine Raumansichten der Ausstellung gefunden wurden und der Katalog selbst keine Auskunft über die Hängung gibt.

Die Ausstellung versuchte mit 469 im Katalog verzeichneten Werken¹⁴³⁷ von zeitgenössischen Künstlern aus Deutschland (und Hamburg), Belgien, England, Frankreich, Holland, Österreich, Russland, Tschechoslowakei und Ungarn den Blick auf bestimmte, in allen Ländern präsente Strömungen und Fragestellungen der aktuellen Malerei und Skulptur richten. Dies betonte u. a. Will Grohmann in seiner umfassenden Rezension, indem er feststellte, dass, „mehr noch als in Dresden [„Dresdner Internationale“, 1926], wo die Fülle des Materials zur Auseinandersetzung mit den einzelnen Persönlichkeiten und Personen drängte, [...] man angesichts der Hamburger Ausstellung zu grundsätzlichen Betrachtungen geneigt“ sei.¹⁴³⁸ Aus der Sicht eines Hamburger Journalisten war dies in einer „glückliche [n] Zusammenstellung, [die] historisierende Gesichtspunkte [wenig] vorwalten lässt“ und in einer Hängung, die „weder nach Nationen, noch nach ‚Stilen‘, noch nach ästhetischen Gesichtspunkten ausschließlich [...] sondern [...] aus einer souveränen Erhebung über alle diese Gesichtspunkte und damit aus einer Synthese von ihnen“ begründet.¹⁴³⁹ Im Übrigen wurden Länderbeiträge von einheimischen Kunstexperten in der jeweiligen

erreicht wurde. Für den aufmerksamen Beschauer sind sie die Orte stärkster lebendigster Anregungen. Sie spiegeln nicht nur unsere Gegenwartszeit, sondern weisen auch in die Zukunft hinein. Sie sind ein Stück Entwicklungsgeschichte. Aus ihnen vermögen wir zu erkennen, welcher Wille und welches Ziel die kommende Generation erfüllt.“ (Kunstverein in Hamburg, Jb. 1921, S. 3)

1436 Die „Zentenarausstellung“ fand mit zehnjähriger Verspätung statt, zumal dem Einführungsbeitrag von Johannes Meyer zufolge der *Hamburger Kunstvereins* 1817 seine Tätigkeit aufnahm. Jedoch erst 1826, mit der parallelen Einrichtung eines Verlosungsvereins und der Veranstaltung der „ersten hamburgischen Kunstaussstellung“ könne der *Hamburger Kunstverein* als „deutscher Kunstvereins“ gelten, nach dem Karlsruher Vorbild, dem ältesten deutschen Kunstverein, gegr. 1818. (Robert Johannes Meyer, «Hundert Jahre Kunstverein in Hamburg», in: Kunstverein in Hamburg (Hg.), *Europäische Kunst der Gegenwart: Zentenarausstellung des Kunstvereins Hamburg*, Ausst.-Kat., Der Kunstverein, Hamburg, 1927, S. 7-12, hier: S. 7-9; vgl. M. SCHNEEDE/U. SCHNEEDE 1984)

1437 Vermutlich wurden nicht alle Werke dieser Verkaufsausstellung gehängt, zumal in den Rezensionen von rund 250 Werken die Rede ist.

1438 Will Grohmann, «Das neue Europa auf der Zentenarausstellung in Hamburg», in: *Der Cicerone*, Jg. 19, (August) 1927, S. 503-509, hier: S. 505

1439 Ludwig Benninghoff, «Europäische Kunst der Gegenwart. Zentenarausstellung des Kunstvereins Hamburg», in: *Der Kreis*, Jg. 4, H. 5, 1927, S. 385-392, hier: S. 391

Landessprache für den Katalog verfasst, der im Unterschied zur Hängung selbst auch nach Ländern gegliedert war.

Die Auswahl der Werke lag bei Brodersen, Pauli, Ahlers-Hestermann und Ivo Hauptmann, die den Ausstellungs-Ausschuss jeweils in Übernahme einzelner Ländergruppen bildeten¹⁴⁴⁰, und somit wiederum in den Händen der bereits erörterten an der Neuorientierung des *Kunstvereins* wirkenden Teilgruppen. Dies bemerkte auch ein Kritiker, indem er hervorhob, dass man sich angesichts einer aktuellen „Krisis [des] Ausstellungswesens“, die in den Fragen, ob „Ausstellungen von Künstlern oder von Kunsthistorikern geleitet werden“ sollen und, ob „eine vielköpfige Körperschaft oder ein Einzelner verantwortlich sein“ solle, bestünde, in Hamburg für die „Kombination“ entschieden hätte.¹⁴⁴¹ Schon zu Beginn der Planung der Ausstellung hatten Ahlers-Hestermann und die später auch im Ehren-Ausschuss wirkende Elsa Wolff¹⁴⁴² sich für ein „Zurücktreten der Hamburger Künstlerschaft“ ausgesprochen, eine Vorgabe der man Folge leistete.¹⁴⁴³ Ein international besetzter Ehrenausschuss, bestehend aus Kunsthistorikern, Museumsdirektoren, Sammlern und Künstlern konnte die Beschaffung wichtiger Werke gewährleisten.¹⁴⁴⁴ Finanziell wurde die Großausstellung durch eine private Spende von 25.000 RM sowie einen vom Hamburger Senat geleisteten Garantiefonds von 50.000 RM ermöglicht, wobei der finanzielle Erfolg der von 40.000 Gästen besuchten Ausstellung laut Aussage des *Kunstvereins* die Rückgabe der privaten Schenkung sowie nur die Teilinanspruchnahme der staatlichen Gelder erforderlich machte.¹⁴⁴⁵

Die Ausstellung entfaltete für die verschiedenen Akteure und Organisationen eine richtungsweisende Bedeutung. Aus der Sicht des Vorsitzenden Johannes Robert Meyer demonstrierte die Ausstellung, dass sich für die kulturellen Aufgaben

„ein Nachfolger [des *Kunstvereins*] jedenfalls insofern nicht gefunden [hätte], als es die Pflege der persönlichen Beziehungen zwischen Künstler und Kunstfreund gilt, jene Wechselwirkung, die eine so wesentliche Voraussetzung für ein blühendes Kunstleben

1440 Brodersen: Deutschland, Österreich, Ungarn, Tschechoslowakei, Pauli: Dänemark, England, Norwegen, Schweden, Schweiz; Ahlers-Hestermann: Frankreich, Spanien, Italien, Russland, Polen Hauptmann: Belgien und Holland (KUNSTVEREIN IN HAMBURG (Hg.) 1927, S. 5). Diesem als „Propaganda-Ausschuss“ bezeichneten Gremium war vermutlich die „Ausstellungsleitung“ vorgeschaltet, in welcher sich, bis auf Ivo Hauptmann, der Ausschuss wiederfand ergänzt durch Johannes Meyer und Otto Blumenfeld, jew. 1. Vorsitzender und Kassenführer des *Kunstvereins* sowie der für Kunst und Wissenschaft verantwortliche Senatsrat Zinn und ein Herr Dr. Friedrich Hasselmann. (Ebd., S. 4)

1441 Oskar Schürer, «Europäische Kunst der Gegenwart. Ausstellung des Hamburger Kunstvereins», in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. 61, 1927/28, S. 100-111, hier: S. 102

1442 Elsa Wolff geb. Schirmer (1898-1977), 2. Heirat mit dem Reeder John T. Eßberger 1929, war eine Kunstsammlerin, die wesentlich auf die Entwicklung des *Kunstvereins* Einfluss nahm. (S. WERNER 2011, S. 254)

1443 Protokoll der Ausschuss-Sitzung des *Hamburger Kunstvereins*, 2. 02.1927, Protokollbuch des Kunstvereins 1885-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg. Die in der Ausstellung gezeigten Werke von Hamburger Künstlern machten dem Katalog zufolge rund 10 % aus.

1444 KUNSTVEREIN IN HAMBURG (Hg.) 1927, S. 4-6

1445 Kunstverein in Hamburg, Jb. 1926/1927, S. 8

bilde.¹⁴⁴⁶

Gleichzeitig zog er die gleiche Bilanz, wie Erwin Pixis auf der Tagung des *VDK* 1930¹⁴⁴⁷, indem er konstatierte, dass

„schwerer als je [die] Lage [der Kunstvereine sei] in einer Zeit, in der die Kreise, die vor dem Kriege ihre kulturelle Aufgabe nicht zuletzt im Erwerb von Kunstwerken zu eigenem Besitz gesehen haben, zum großen Teil der Verarmung anheimgefallen [seien].“¹⁴⁴⁸

An Meyer anknüpfend lobte Reichskunstwart Edwin Redslob in seiner Eröffnungsrede die Ausstellung als „eine Tat des Kunstvereins“ und ging „von der Kennzeichnung der Arbeiten der deutschen Kunstvereine aus, deren wesentliches Gebiet die örtliche Kunstpflege sei“, um festzustellen, dass „Hamburg als ein Vorort der deutschen Kunstvereinsarbeit gelten könne“ und einen „Freihafen künstlerischen Lebens“ darstelle (Abb. 79).¹⁴⁴⁹

Wie sich schon bei der französischen Vorkriegsmalerei-Ausstellung von 1919 gezeigt hatte, lagen auch dieser bedeutenden Übersichtsausstellung von 1927 in entscheidender Weise rheinisch-westfälische Sammler- und Mittlerkontakte zu Grunde. So bildeten Sammler und Fachleute aus rheinisch-westfälischen Industriegebiet nach Hamburg den zweitgrößten Anteil an Mitgliedern des 50-köpfigen Ehrenausschusses¹⁴⁵⁰, etwas was auch für die Gruppen der privaten Leihgeber, aber vor allem die der öffentlichen Leihgeber zutraf.¹⁴⁵¹ Zudem trat Richart Reiche als einziger auswärtiger Redner neben Redslob zur Eröffnung auf und prägte die Auswahl der Werke durch etliche Leihgaben mit¹⁴⁵². Obwohl er in der Presse als Vertreter des *VDK* vorgestellt wurde, muss seine Eigenschaft als maßgeblicher Organisator der Kölner *Sonderbund*-Ausstellung mindestens genauso relevant gewesen sein. In einem Presstext kündigte man ja explizit

1446 Robert Johannes Meyer, «Hundert Jahre Kunstverein in Hamburg», in: KUNSTVEREIN IN HAMBURG (Hg.) 1927, S. 7-12, hier: S. 11. Der Inhalt von Meyers Eröffnungsrede scheint an den Katalogbeitrag angelehnt gewesen zu sein, wie aus den Rezensionen hervorgeht. (s. O. A., o. A. [Detaillierte Wiedergabe der Reden zur Eröffnung zur Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“ im Hamburger Kunstverein], in: Hamburger Nachrichten, Nr. 354, 01.08.1927, Abend-Ausgabe, o. S.)

1447 S. Kap. 2.1.3.1

1448 MEYER 1927, S. 11

1449 O. A. 1927b, o. S.

1450 Dr. Max Creutz, Krefeld, Alfred Flechtheim, Berlin/Düsseldorf, Ernst Gosebruch, (der aus Elberfeldt stammende) Baron von der Heydt, Berlin/Essen, Kaesbach, Düsseldorf, Hermann Lange, Krefeld, (der ehemals in Barmen ansässige) G. F. Reber, Lugano, Richart Reiche, Barmen (AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, S. 4)

1451 Kunstverein Barmen; Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld; Städtisches Kunstmuseum, Düsseldorf, Duisburger Museumsverein, Duisburg; Museum Folkwang, Essen; sonstige öffentliche Leihgeber in Deutschland: Die Stadt Berlin, Städtische Kunstsammlung Chemnitz; Bayerische Staatsgemäldesammlung, München; öffentliche Leihgeber im Ausland: Schweizerische Eidgenossenschaft, Bern; Hirschsprung-Museum, Kopenhagen; Contemporary Art Society, London; Moderne Galerie, Prag; Österreichische Galerie, Wien (AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, S. 6)

1452 Künstler der Wupper bzw. des Wupperkreises Ewald Platte und G. H. Wolff Leihgabe seines Werkes Araber 1 von Kandinsky.

an, für die legendäre Kölner *Sonderbund*-Ausstellung durch diese Ausstellung „eine Nachfolge [zu] finden, erweitert durch die Ergebnisse der seither vergangenen fünfzehn Jahre“. ¹⁴⁵³ An Hand des Ausstellungskatalogs kann man schließen, dass hier nun nicht wie in der Kölner Ausstellung Van Gogh, sondern Paul Cézanne als Wegbereiter der modernen (französischen) Malerei gesetzt wurde. ¹⁴⁵⁴ Unter den vier hier ausgestellten Werken von Cézanne, befand sich eine zum Verkauf stehende „Landschaft in der Provence (Montagne Ste. Victoire)“ sowie „Junge mit der roten Weste“ aus der Sammlung Reber (Abb. 80). ¹⁴⁵⁵

Im kunsthistorischen Diskurs des Beitrags zur Auswahl der deutschen Kunst, verfasst vom ehemaligen *Sonderbund*-Mitglieds Wilhelm Niemeyer, zeichnete sich die Verbindung zum *Sonderbund* als „Traditionslinie“ ab. ¹⁴⁵⁶ Unter dem Titel „Impressionismus und Nachimpressionismus in Deutschland“ deutete er in seinem, im Vergleich umfangreichsten Text des Katalogs, ¹⁴⁵⁷ die in der Ausstellung im europäischen Kontext gezeigte deutsche Kunst der Gegenwart ausschließlich aus der Entwicklung der Malerei im Austausch mit Frankreich seit den 1860er Jahren bis in die Gegenwart. Als kunsthistorisches Erklärungsmodell setzt Niemeyer den Einfluss der französischen Gotik und ihre Verarbeitung und Weiterentwicklung innerhalb der einzelnen Stilepochen von Früh- bis Spätgotik in Deutschland. ¹⁴⁵⁸ Der Expressionismus stellt die „Endstufe“ des Impressionismus dar, was Niemeyer mit der entscheidenden formalen Gemeinsamkeit, der „unbedingten tiefenlosen Flächenfarbe des Bildes“ begründet. ¹⁴⁵⁹ Als wesentliche Künstler dieses Expressionismus nennt Niemeyer Nolde, Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff und insbesondere Paula Modersohn-Becker. Über die „neue Malerei“, die er durch Grosz, Dix, Gramatté „hoffnungsvoll“ vertreten sieht, vermag er sich nicht definitiv zu äußern. ¹⁴⁶⁰ Dennoch deutet Niemeyer in einer Bemerkung an, dass die für ihn im Expressionismus kulminierende moderne Kunst einen neuen Kunstbegriff und neue Formen der Vermittlung erfordere:

1453 Die Ausstellungsleitung, «[Presstext, vermutl. Anlage der Einladung ‚Europäische Kunst der Gegenwart: Zentenarausstellung des Kunstvereins in der Kunsthalle zu Hamburg‘]», Hamburg, April 1927, SUB Hamburg, NGS : B : 55 : 1927,1 : 35

1454 Florent Fels, „Frankreich“, in: AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, S. 35-36. In seinem Beitrag betont Fels die Bedeutung Cézannes für die Geist der jungen französischen Künstler und lobt, die Tatsache, dass er den gewichtigsten Platz unter den Werken aus Frankreich erhält.

1455 AK GAL. ALFRED FLECHTHEIM 1919b, S. 12; AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, Nr. 173; Paul Cézanne, „Der Junge mit der roten Weste“, ca. 1888/90, Öl auf Lwd., 79.5 x 64 cm, ehemals: Sammlung G. F. Reber, heute: Sammlung E. G. Bührle, Zürich

1456 Er wurde bereits mehrfach im Rahmen dieser Arbeit erwähnt. Er tritt als Akteur der Düsseldorfer Reformbewegung und Dozent unter Behrens, als Gründungsmitglied des *Sonderbunds* und zu Beginn der zwanziger Jahre in Hamburg, neben seiner Dozentur an der Hamburger Kunstgewerbeschule, als glühender Verfechter des Expressionismus u. a. gemeinsam mit Rosa Schapire im *Kunstabend* in Erscheinung.

1457 AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, S. 18-23

1458 Ebd., S. 18-19

1459 Ebd., S. 22

1460 Ebd., S. 23

„Es wird die nächste Gegenwartsaufgabe unserer Museen sein, eine Aufgabe, die der Krieg verzögerte, diese Kunst so zu sammeln, daß ihre Geistigkeit und Schönheit dauernd so vor dem Blick steht, wie sie einst auf den flüchtigen Ausstellungen der Künstlergruppen sich erregend und beglückend darstellte.“¹⁴⁶¹

In der Auswahl der Werke spiegelte sich Niemeyers Herleitung der Gegenwartskunst nicht. Werke von Leibl, Thoma und Liebermann, die von ihm aufgerufenen maßgeblichen Exponenten der einzelnen Entwicklungsstufen, waren nicht vertreten. Mit zwei Werken von Lovis Corinth, darunter „Selbstbildnis am Walchensee“, 1924, und vier Werken von Paula Modersohn-Becker¹⁴⁶² setzte die Ausstellung, folgt man Niemeyers Entwicklungsstrang, kunsthistorisch ein.

Schwerpunkte der Auswahl der deutschen Gegenwartskunst wurden zahlenmäßig mit fünf Werken von Franz Marc, darunter zwei „Pferde“-Bilder, jeweils aus der Sammlung des Kaiser-Wilhelm-Museums, Krefeld, und des Museums Folkwang, Essen¹⁴⁶³, mit vier Werken von Max Beckmann, darunter „Die Barke“, 1926, (Abb. 81a, b)¹⁴⁶⁴ sowie mit sechs Werken von Paul Klee, darunter das Aquarell „Vollmond“, 1919, aus der Sammlung des *Kunstvereins in Barmen* (Abb. 82)¹⁴⁶⁵ gesetzt.

Obwohl Gustav Pauli sicher nicht wie Niemeyer den Expressionismus als reife, eigenständige „Endstufe“ erachtete, rief er in seiner Rede zur Eröffnung ein ähnliches Geschichtsbild auf den Plan. Er betonte, dass „aus dem verwirrenden Vielerlei [als] das beherrschende Motiv [...] der Drang nach einem einheitlichen Stil“ hervortrete, dass, „wann es gefunden werde, im Schoße der Götter [liege], [es aber] wahrscheinlich [sei], daß im Ausgleich zwischen dem germanischen und romanischen Wesen das Heil zu suchen sei. Das Ziel sei ein Pan-Europa der Ideale“. Im Bezug auf die Kunsthalle bemerkte er jedoch, dass sich „niemals seitdem die Mauern der Kunsthalle erbaut seien, [...] eine ähnliche Spannung zwischen den in ihnen untergebrachten Kunstwerken fühlbar gemacht [hätte]. [...] Neben den mathematischen Experimenten einer auf das Abstrakte gerichteten Gesinnung [fänden] sich noch die ekstatischen Ausbrüche des Expressionismus, und schon künde sich die friedliche Beruhigung sichtbar in einer anderen Kunstform an.“¹⁴⁶⁶ Diese und andere Quellen vermitteln, über den Ausstellungskatalog hinaus, wichtige Einblicke in die Inszenierung und Wirkung der Ausstellung selbst. So regte die Ausstellung bei einem Journalisten die Frage an, ob die Malerei überhaupt eine Zukunft habe:

„Ist die Welt des Tafelbildes damit überholt?“ und „Sind nicht die Bilder der Neuesten

1461 Ebd., S. 22

1462 „Mutter und Kind“, „Mädchen mit rosa Bluse“, „Mädchen mit Girlande“, „Drei Frauenakte“ (AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, Nr. 103-106)

1463 AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, Nr. 98-99

1464 AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, Nr. 35, Abb. „Geschenk von Freunden Jul. Meier-Gräfes an die Nationalgalerie Berlin“ (Ebd.)

1465 Ebd., Nr. 79

1466 Ebd.

in ihrem ernsten Suchen nur die kleinen, festen Ziegel zu einer neuen architektonischen Kunst auch in der Malerei?¹⁴⁶⁷

Entgegen also dem am Malerischen orientierten und im Expressionismus kulminierenden Schwerpunkt, den Niemeyer in seinem Beitrag gesetzt hatte, wurden u. a. aktuelle Werke Willi Baumeister, (Abb. 83), Georges Braque (Abb. 84), Juan Gris, Lyonel Feininger (Abb. 85), Wassily Kandinsky (Abb. 86), Fernand Léger (Abb. 87), El Lissitzky gezeigt, was den Befund einer „neuen architektonischen Kunst“ begründet haben könnte.

Als wesentliches Moment der Ausstellung muss jedoch die Vermittlung der Gegenwartskunst als europäisches Phänomen erachtet werden, welche insbesondere in der Hängung zum Ausdruck gekommen sein muss, die ja im Unterschied zur *Sonderbund*-Ausstellung nicht nach Ländern gegliedert war. Diesen Gedanken nahm Mela Escherich, in ihrem Katalogbeitrag zu „Russland“ auf: „Das Entscheidende der ungeheuren Umwälzung, die das zwanzigste Jahrhundert in der Kunst vollzog, ist der Schritt vom Nationalen zum Übernationalen“. In Differenz zu Paulis „Pan-Europa der Ideale“ erhalte Escherich zufolge, „das werdende Antlitz der europäischen Kunst sein Profil [...] aus dem Osten [durch diese] stärkste, weil noch unverbrauchte Kraft.“ Diese entfalte ihre Wirkung insbesondere im Bauhaus, „dessen ganz auf übernationale Basis gestellte Pädagogik tief in unsre Kultur eingreift“. ¹⁴⁶⁸ Die Künstler des Bauhaus waren in der Ausstellung insgesamt eher zurückhaltend vertreten. Will Grohmann mahnte in seiner Ausstellungskritik als Manko der Ausstellung an, dass nur unter Miteinbeziehung der Architektur ein vollständiges künstlerisches Abbild der Gegenwart gelingen könne. ¹⁴⁶⁹

Eben dieser zentralen Frage stellte sich wiederum die *Hamburgische Sezession* in ihrer achten Ausstellung, deren einer Teil sich dem Thema „Raumgestaltung“ widmete. Der Architekt Karl Schneider hatte hierfür verschiedene Raumtypen von der Halle bis zum Kinderzimmer entworfen und installiert, welche mit Wandmalereien und Plastiken von *Sezessions*-Künstlern gestaltet und bestückt wurden (Abb. 88). In dieser Ausstellung deutete sich eine vom Privatgelehrten Otto Pielenz als „Gestaltwandel eines neuen Kulturwillens“ bezeichnete Entwicklung¹⁴⁷⁰ an, sie diente jedoch auch als öffentliche Demonstration der Notwendigkeit eines eigenen Kunstaustellungsgebäudes für Hamburg und stellte den Umfang von dessen Programmatik vor. ¹⁴⁷¹ Diese Manifestation verband sich mit der Forderung von Seiten der Hamburger Intellektuellen, dass „Hamburg als Ein-

¹⁴⁶⁷ BENNINGHOFF 1927, S. 391

¹⁴⁶⁸ Mela Escherich, „Russland“, in: AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, S. 53-54, hier: S. 53

¹⁴⁶⁹ GROHMANN 1927, S. 504

¹⁴⁷⁰ Otto Karl Pielenz, «Gestaltung im Raum. Zur Errichtung eines Ausstellungsgebäudes. 'Neue Gestaltung in Hamburg'», in: Der Kreis, Jg. 5, H. 12, 1928, S. 720-723, hier: S. 721

¹⁴⁷¹ S. hierzu: Richard Tügel, «[Einleitung]», in: Hamburgische Sezession (Hg.), 8. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Asmus, Hamburg, 1928, S. 4-6

und Ausgangstor des Reiches erster Stelle den Gestaltwandel des neuen Kulturwillens in Erscheinung treten lassen [müsse]“.¹⁴⁷²

Nicht zufällig setzte Pielenz als Vorbild die „Anstrengungen des deutschen Westens, vor allem die Städte Düsseldorf, Köln und Frankfurt“ die ihm zufolge „aus der rheinisch-westfälischen Eigenart den internationalen Bestrebungen Berlins etwas Gleichwertiges gegenüberstell[t]en“.¹⁴⁷³ Ein Indiz für das Interesse der Hamburger Kunsterneuerer an politisch-kulturellen Konzepten aus dem rheinisch-westfälischen, liefert auch der im Auftrag der *Hamburger Patriotischen Gesellschaft* 1929 vom rheinischen „Europadenker“ Alfons Paquet verfasste Vortrag über „Hamburg als Ausstellungsstadt“. Die vertiefte Untersuchung des vermuteten kulturellen Einfluss westdeutscher Konzepte insbesondere auf die Hamburger Standortdebatte und sein kulturelles Profil, und umgekehrt der Einfluss von Lichtwarks kulturwissenschaftlicher „Standorttheorie“ auf Richart Reiches Konzepte des Zusammenwirkens von Wirtschaft und Kunst im rheinisch-westfälischen Industriegebiet, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Allerdings vermögen die hier angeführten Indizien die kulturelle Vorreiterrolle, welche der Westen insbesondere bzgl. der Kulturvermittlung in den zwanziger Jahren spielte ebenso wie die Nachwirkung von Lichtwarks Perspektiven zu unterstreichen.

In ihrer neunten Ausstellung unter dem Titel „Neue Europäische Kunst“, die im Februar 1929 stattfand, befassten sich die *Sezessionisten* nun wiederum mit der in der „Zentenarausstellung“ aufkommenden Frage der zukünftigen Bedeutung der Malerei im europäischen Kontext (Abb. 89a, b).¹⁴⁷⁴ In dieser Ausstellung wurde nun die von Will Grohmann in der „Zentenarausstellung“ vermisste Darstellung der engen Verbindung zwischen moderner Kunst und Architektur vermittelt, wie der Kritiker selbst als Autor des Einführungstextes im Katalog bemerkte:

„Ich glaube, daß die Architektur [...] zum mindesten den Mut zu ihrer Courage angesichts so kühner, konzessionsloser Kunstbehauptungen gefunden hat. Bei Le Corbusier, Ozenfant, Taut sind die Zusammenhänge evident.“^{1475 1476}

1472 PIELENZ 1928, S. 721

1473 Ebd.

1474 Die durch verschiedene Akteure und Gruppen entwickelte Programmatik des *Hamburger Kunstvereins* und seiner Architektur als „moderner“ Kunstverein wird in Kap. 3.3.1.3 näher erforscht.

1475 Will Grohmann, «,Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature? (Baudelaire) [Einführung]», in: *Hamburgische Sezession* (Hg.), 9. Ausstellung der Hamburgischen Sezession. Verbunden mit einer Sonderausstellung „Neue Europäische Kunst“, Ausst.-Kat., Kunstverein Hamburg, Kunsthalle, Asmus Verlag, Hamburg, 1929, S. 9-21, hier: S. 9

1476 Die Ausstellung, die hier nicht eigens thematisiert werden kann wurde mit Hilfe von Curt Valentin, Mitarbeiter der Galerie Flechtheim, zusammengestellt und zeigte Werke aus dem aktuellen Schaffen (1925-) von Alexander Archipenko, Willi Baumeister, André Beaudin, Rudolf Belling, Francisco Borès, Giorgio Di Chirico, Cesar Domela-Nieuwenhuis, Max Ernst, Lyonel Feininger, Emil Filla, Pablo Gargallo, George Grosz, Auguste Herbin, Wassily Kandinsky, Eugène de Kermadec, Paul Klee, Fritz Kronenberg, Henri Laurens, Jaques Lipchitz, Jean Lurçat, Louis Marcoussis, André Masson, Joan Miró, Johannes Molzahn, Amadée Ozenfant, Man Ray, Suzanne Roger, Gaston Louis Roux, Hans Rothschild, Ismael González de la Serna, Jean Souverbie, Léopold Survage, Paul Strecker und José de Togores (AK

Zahlreiche Ausstellungen zeigen die internationale Ausrichtung des Programms des Kunstvereins zwischen 1926 und 1934 auf: „Neue Schweizer Kunst“ (April-Mai 1926), „Novecento Italiano“ (Juni-Juli 1927)¹⁴⁷⁷, „Vincent van Gogh, Edvard Munch“ (April, 1930), „Les Ballets Russes de Serge de Diaghilew“ (Januar-Februar 1931), „Moderne schwedische Gläser“ (Januar 1931), „Internationale Foto-Ausstellung“ (Januar-Februar 1932), „Neue Englische Kunst“ (Juni-Juli 1932), „Neue dänische Malerei“ (September-Oktober 1932), „Kunst aus der Lande des Faschisten-Ausstellung Moderner Italiener aus dem Besitz der Nationalgalerie in Berlin“ (Mai-Juni 1933)¹⁴⁷⁸, „Aeropittura Italienische Fliegermalerei“ (Februar-März 1934)¹⁴⁷⁹.

Hier soll nun die Ausstellung „Neue Englische Kunst“, die im Sommer 1932 im *Hamburger Kunstverein* gezeigt wurde, betrachtet werden. Sie war von Anfang an als Austausch-Ausstellung in Kooperation mit dem *Anglo-German Club* in London geplant; eine entsprechende Ausstellung deutscher Kunst sollte dort im Herbst 1932 folgen, fand jedoch nie statt. Die Austausch-Ausstellung gibt Einblick, in welcher Weise die kunstpolitischen Implikationen deutscher moderner Kunst im europäischen Kontext in und um den *Hamburger Kunstverein* gegen Ende der Weimarer Republik verhandelt wurden.

In der als „erste Ausstellung neuer englischer Kunst nach dem Kriege“¹⁴⁸⁰ beworbenen Ausstellung zeigte der *Hamburger Kunstverein* vom 26. Juni bis 31. Juli insgesamt 122 Werke von 26 englischen Malern und Bildhauern sowie der *East London Group*.¹⁴⁸¹

Die Ausstellung selbst und das Konzept des Austausches fand große Resonanz in der deutschen bzw. deutschsprachigen Presse und wurde auch in der englischen Presse als

HAMBURGISCHE SEZESSION 1929)

1477 Mit Pompea Borra, Aldo Carpi, Carlo Carra, Leonardo Dudreville, Achile Funi, Jullio Garbari, Pietro Marussig, Cesare Monti, Esiodo Pratelli, Alberto Salietti, Arturo Tosi, Gigiotto Zanini

1478 Mit Gino Severini, Amadeo Modigliani, Achille Funi, Carlo Carri, Giorgio de Chirico

1479 Eine Wander-Ausstellung, die im Rahmen des Ausstellungsprogramms, welches bereits unter dem vom nationalsozialistischen Regime gleichgeschalteten Vorstand stattfand und in dieser Arbeit nicht behandelt wird.

1480 g. h., «Moderne englische Kunst in Hamburg», in: Vossische Zeitung, 30.06.1932; Allerdings waren im Rahmen der Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“ im Sommer 1927 im *Hamburger Kunstverein* bereits Werke von Duncan Grant, Ben Nicholson, Winifred Nicholson, Paul Nash und Edward Woolfe u. a. gezeigt worden, welche von Harold Stanley [‘Jim’] Ede 1895-1990, Maler und Kurator an der Tate Gallery, zusammenfassend als „break aways from the traditional ‚Slade School of Art““ vorgestellt wurden. (Harold Stanley Ede, «England», in: AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, S. 32-33)

1481 John Armstrong, Richard Perry Bedford, David Bomberg, Edward I. Burra, Raymond Coxon, East London Group, Mark Gertler, Duncan Grant, Barbara Hepworth, Frances Hodgkins, David Jones, Henry Lamb, Maurice Lambert, Robert Medley, Henry Moore, Ben Nicholson, William Nicholson, Winifred Nicholson, William Roberts, Richard Sickert, John Skeaping, Gilbert Spencer, Stanley Spencer, Leon Underwood, Edward Wadsworth, Edward Woolfe, J. Christopher Wood. (Kunstverein in Hamburg/Anglo German Club (Hg.), Erste Austausch-Ausstellung Neuer Kunst England - Deutschland: neue englische Kunst: Ausstellung von Plastik und Malerei, 26. Juni - 31. Juli ; 1932, Ausst.-Kat., Schacht & Westerich, Hamburg, 1932)

besonderes Ereignis gefeiert.¹⁴⁸² Insbesondere die Skulpturen des Bildhauers Henry Moore als Anführer des Kreises moderner englischer Plastik wurden in Hamburg und Deutschland als Entdeckung der modernen europäischen Kunst wahrgenommen.

In der Konzeption der Ausstellung hatte jedoch Gurlitt in Zusammenarbeit mit dem britischen Ausstellungskomitee Wert darauf gelegt, „einen Überblick über das Schaffen der neuen englischen Kunst“¹⁴⁸³ zu geben. Dies bedeutete, dass mit Werken von Richard Sickert und William Nicholson auch der englische Impressionismus gezeigt sowie, Gurlitt zu Folge, mit den „sehr feinnervigen, mit letzter Farbdelicatesse gemalten Bilder[n]“ von Christopher Wool und Francis Hodgkins „die Grenzen der Ausstellung ab[gesteckt]“ wurden und die „auf englischer Zeichentradition aufbauenden, immer kühlen Bilder von Stanley Spencer, deren Bedeutung uns Deutschen nicht leicht wird“, ¹⁴⁸⁴ zu sehen waren. Im Rahmen seiner umfassenden Vermittlungsarbeit hob Gurlitt neben Henry Moore insbesondere den Maler Wadsworth hervor.

Eine ähnliche Heranführung an die Vielfalt der Gegenwartskunst vertrat Gurlitt auch in seinem Konzept für eine Ausstellung deutscher Kunst in London, das er gemeinsam mit dem vermutlich als Anreger der Austausch-Ausstellung zu erachtenden Hamburger Kunstsammler Kurt Otte vertrat. Letzterer schilderte das vorgesehene Konzept Max Sauerlandt, den man zur gemeinschaftlichen Planung hinzuzog, als „Querschnitt deutscher Kunst der letzten Jahre aller Richtungen“; es sollten „nicht nur Bilder der Künstlergruppe Nolde, Kirchner, Heckel etc.“, sondern auch Klee, Kollwitz, Kubin, Liebermann „in gleicher Weise und zu gleichen Anteilen“ vertreten sein.¹⁴⁸⁵

Der *Kunstverein* hatte Sauerlandt auch offiziell zur Mitarbeit an dem Projekt aufgefordert und Gurlitt stellte wohl in Reaktion auf dessen Kritik ein neues Konzept vor, welches von einer Reihung der einzelnen Künstler zu einer mehr oder weniger stilistischen Einteilung überging: Impressionismus, *Brücke*, andere Expressionisten, Neue Sachlichkeit, Abstrakte, Bildhauer.¹⁴⁸⁶

1482 S. Pressereaktionen in ZA 1930-1933, Archiv Kunstverein in Hamburg

1483 Hildebrandt Gurlitt, «[Einführung]», in: AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG/ANGLO GERMAN CLUB 1932, o.S.

1484 Hildebrandt Gurlitt, «Neue Englische Kunst im Hamburger Kunstverein», in: Österreichische Kunst, Jg. 3, H. 8, (August) 1932, o. S. .Gemäß dem Ausstellungskatalog wurden von Richard Sickert die Werke „Abrahams Diener“, „Maison Sadoulet“ und „Tapis Vert“ (Nr. 93-95), von Christopher Wood „Hotel Plage“, „Die Messe“, „Frau im Ponny-Wagen“, „Gelber Mann“, „Bootsbau“ (Nr. 118-122), von der neuseeländischen Malerin Frances Hodgkins die Werke „Pastorale“, „Landleute“, „Abend“, „Melonen“, „Im Wald“ (Aquarell) und „Wald“ (Nr. 35-40) und von Stanley Spencer „Das offene Tor“, „Durweston“, „Bosnicher Friedhof“, Marrow Bed“, „Alte Frau“ (Zeichnung) und „Abendmahl“ in Hamburg gezeigt. (AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG/ANGLO GERMAN CLUB 1932)

1485 Schreiben K. Otte – M. Sauerlandt, 7.10.1931, MKG, zit. n.: Andreas Hüneke, «Naheliegende Weite. Projekte aus den letzten Amtsjahren Max Sauerlandts», in: Jahrbuch des Museums für Kunst und Kunstgewerbe Hamburg, Band 9/10, 1990-1991, Museum für Kunst und Kunstgewerbe Hamburg/Paul Hartung Verlagsges., Hamburg, 1991, S. 153-166, hier: S. 158

1486 HÜNEKE 1991, S. 165, Anm. 34, 35

Beide Ausstellungskonzepte standen allerdings in Differenz zur Auffassung von Max Sauerlandt. Bereits Anfang 1931 hatte dieser gemeinsam mit Herbert Read ebenfalls Ideen zu einer Austausch-Ausstellung jeweils moderner englischer und deutscher Kunst entwickelt, die für Hamburg und London eine Auswahl von vier bis fünf Künstlern vorsah¹⁴⁸⁷ und, die, wie man Andreas Hünekes Forschungen hierzu entnehmen kann explizit den Ausdruck der Nachkriegskunst und des Nachimpressionismus vermitteln sollten.¹⁴⁸⁸ In diesem Sinne versuchte Max Sauerlandt auf die seitens des *Kunstvereins* und des Londoner *Anglo-German Club* in Planung befindlichen Ausstellung deutscher Kunst in London Einfluss zu nehmen, was ihm zwar anfangs gelang, jedoch insbesondere seit der Bildung einer Ausstellungs-Kommission, der auch Gustav Pauli angehörte, zum Scheitern verurteilt war.

Anknüpfend an die von Andreas Hüneke detailliert behandelte Debatte¹⁴⁸⁹, welche letztlich die Veranstaltung der Ausstellung in London verhinderte, stellt die Veröffentlichung des Aufsatzes „Deutsche Malerei der Gegenwart“ des englischen Kunsthistorikers Herbert Read, Mitglied der englischen Kommission der Austausch-Ausstellung, einen inhaltlich interessanten Ausschnitt dar, dessen Erscheinen in deutscher Sprache Max Sauerlandt parallel zu Ausstellung im *Hamburger Kunstverein* im Juni-Heft der bedeutenden Hamburger Kulturzeitschrift „Der Kreis“ veranlasste.¹⁴⁹⁰

Im zweiten Teil des Aufsatzes widmete sich Read insbesondere dem Begriff der „Nachkriegs-Kunst“: Diese „[bedeute] in Deutschland [...] nicht nur eine Zeitangabe. [...] [, sondern] etwas Wesentliches“, etwas, das im „Charakter der deutschen Künstler“ begründet sei, deren „schöpferische Anregungen [...] nicht so spezifisch ästhetisch, sondern [...] untermischt mit sittlichen, metaphysischen, ja auch politischen Motiven“ seien.¹⁴⁹¹ Neben George Grosz und Otto Dix, den „echten Repräsentanten der

1487 Schreiben M. Sauerlandt – Bernard Rackham, Direktor des Victoria & Albert Museum, London, 9.2.1931, in: Max Sauerlandt, Im Kampf um die moderne Kunst: Briefe 1902-1933, hrsg. von Kurt Dingelstedt, München, 1957, S. 373, zit. in: HÜNEKE 1991, S. 157-158

1488 HÜNEKE 1991, S. 153-166. Sauerlandt hatte bereits erste Schritte zu einer Ausstellung neuer deutscher Kunst in London eingeleitet, die Papierarbeiten der Brücke-Künstler vorsah, jedoch nicht realisiert wurde. Schon vor seiner Mitarbeit am Ausstellungsprojekt des *Hamburger Kunstvereins* hatte Sauerlandt die Planung einer Ausstellung in der von Lucy Wertheim betriebenen Galerie Burlington Gardens in London begonnen. (Vgl. HÜNEKE 1991)

1489 Die Idee einer Ausstellung neuer deutscher Kunst in London wurde in der Literatur schon mehrfach aus der Perspektive von Max Sauerlandt, Direktor des Museums für Kunst und Kunstgewerbe Hamburg und ab 1931 auch Leiter der Landeskunstschule bzw. im Rahmen seiner Kontakte mit dem englischen Kunsthistoriker Herbert Read behandelt. (HÜNEKE 1991, BAUMANN 2002, S. 62-65, Andrew Causey, «Herbert Read and the North European tradition 1921-1933», in: Benedict Read, David Thistlewood (Hg.), Herbert Read: A British Vision of World Art, Ausst.-Kat., Leeds City Art Galleries, 1993, S. 38-52, hier: S. 50-52)

1490 Herbert Read, «Deutsche Malerei der Gegenwart. Artikel im Englischen bereits erschienen in 1931 in The Listener, Übersetzung durch Max Sauerlandt», in: Der Kreis, Jg. 9, H. 6, (Juni) 1932, S. 324-332; Die ersten beiden Teile dieses dreiteiligen Aufsatzes müssen auf Herbert Reads Artikel „Modern German Painting“, in: The Listener, 29.10.1931 und „Post-War Art in Germany“, in: The Listener, 5.11.1931 zurückgehen.

1491 READ 1932, S. 326

Kriegsgeneration“, rechnet Read hier auch die Künstler der *Brücke* sowie Karl Hofer, Oskar Kokoschka und Max Beckmann, unter Erwähnung, dass diese bereits vor dem Krieg „mit fertigen Werken hervorgetreten waren“, zu den wichtigsten Künstlern deutscher „Nachkriegs-Kunst“. ¹⁴⁹² Gleichzeitig seien kunsthistorisch gesehen, diese Künstler die Vertreter „des deutschen Nachimpressionismus“, dessen „Stärke [...] in der Anteilnahme am menschlichen Leben, am menschlichen Schicksal, an der menschlichen Geistigkeit“ beruhe, die „nach dem Kriege noch stärker betont worden und [...] dadurch die ganze deutsche Kunstentwicklung von der französischen Regel immer mehr abgerückt“ habe. ¹⁴⁹³

Insbesondere dieser Teil seines Aufsatzes verband sich mit der Auffassung von Max Sauerlandt, die er u. a. in einer Rezension der Ausstellung „Neuere Deutsche Kunst“, an ihrer zweiten Station in Kopenhagen vertrat. In dieser von Ludwig Thormaehlen, Kustos der Berliner Nationalgalerie, zusammengestellten Ausstellung wurde die neuere deutsche Kunst explizit als Nachimpressionistische Kunst definiert, welche im Gründungsjahr der *Brücke* 1905 als Beginn einer neuen Epoche deutscher Kunst setzte. ¹⁴⁹⁴

„Die jetzt hier vorgeführte deutsche Ausstellung [könne] den Dänen ein Ausdruck dafür sein, daß in Deutschland der Lebenswille inmitten all der seelischen Erschütterungen, denen das deutsche Volk seit dem Weltkriege ausgesetzt gewesen sei, sich stärker Luft mache, auch in der Kunst, und ungewohntere Mittel anwende als in Ländern, die kein ähnliches Schicksal erlebt hätten.“ ¹⁴⁹⁵

Mit dieser kunstpolitischen Strategie „Auslandsausstellungen der spezifisch deutschen Gegenwartskunst zustande zu bringen“ gelänge es zudem, so Sauerlandt, „die Autarkie Deutschlands zu erweisen“. ¹⁴⁹⁶ Hüneke zufolge stärkte diese Ausstellung seit Januar 1932 „Sauerlandts Position bei den Verhandlungen um das Londoner Vorhaben“. ¹⁴⁹⁷

Im Januar 1932 planten Read und Sauerlandt bei einem Treffen in Edinburgh die Veranstaltung einer große Ausstellung moderner deutscher Kunst in London. Auf Bitte von Johannes R. Meyer trat Sauerlandt, sicherlich auch auf Grund seiner weitreichenden Kontakte nach England ¹⁴⁹⁸ dem Ausschuss der als „Austausch-Ausstellung“ vom

¹⁴⁹² Ebd., S. 327

¹⁴⁹³ Ebd.

¹⁴⁹⁴ S. Markus Lörz, *Neuere deutsche Kunst: Oslo, Kopenhagen, Köln 1932: Rekonstruktion und Dokumentation*, Ibidem Verlag, Heidelberg, 2008, S. 68

¹⁴⁹⁵ Max Sauerlandt, «Moderne deutsche Kunst in Kopenhagen», in *Hamburger Fremdenblatt*, Morgenausgabe, 8.05.1932, zit. n. Beatrice Baumann, «Max Sauerlandt. Das kunstkritische Wirkungsfeld eines Hamburger Museumsdirektors zwischen 1919 und 1933», in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Kunstgewerbe Hamburg*, Neue Folge, Band 17/18/19, 1998-2000, Museum für Kunst und Kunstgewerbe Hamburg/Paul Hartung Verlagsges., Hamburg, 2002, S. 35-176, hier: S. 63

¹⁴⁹⁶ Ebd., zit. n. LÖRZ 2008, S. 88, 89

¹⁴⁹⁷ HÜNEKE 1991, S. 160. Denn trotz der Proteste gegenüber Thormaehens Osloer Ausstellung durch die Preußische Akademie und die Berliner Sezession sowie die scharfen Kritik durch u. a. Adolf Behne und Karl Scheffler, wurde Markus Lörz zufolge die in Skandinavien mit Begeisterung aufgenommene Ausstellung in der Mehrheit der deutschen Presse als „große[r] außenpolitische[r] Erfolg der deutschen Kulturpolitik [gefeiert]“. (LÖRZ 2008, S. 410)

¹⁴⁹⁸ Sein Ankauf eines „Steinkopfes“, 1930, von Henry Moore für das MKG 1931, war bekanntlich der erste

Hamburger Kunstverein in Kooperation mit dem *Anglo-German Club*

(Hamburg/London) geplanten Demonstration bei.¹⁴⁹⁹ Allerdings übernahm von deutscher Seite, neben diesem 24-köpfigen Ehrenausschuss, bestehend aus Museumsdirektoren, dem Vorstand der *Kunstvereins* aber auch Vertretern der Politik, der künstlerische Leiter des *Kunstvereins* Hildebrand Gurlitt die Konzeption der Austausch-Ausstellung; auf englischer Seite wurde ein Arbeitsausschuss ausschließlich aus Kunsthistorikern und Künstlern gebildet mit Herbert Read, J. B. Manson, Direktor der Tate Gallery sowie sein Assistent D. C. Fincham Kunstkritiker Charles Marriott, Robert Rattray Tatlock, Reginald Howard Wilenski sowie dem Künstler Michael Sevier.¹⁵⁰⁰

Die „Austausch-Ausstellung“ stellte von Anfang an von deutscher Seite, Anreger der Ausstellung, ein diffiziles diplomatisches Problem dar, welches den Vorsitzenden des *Kunstvereins* Meyer „schon seit Monaten quälte“, wie er Gustav Schiefler, ebenfalls Mitglied des Ausschusses, in einem Brief im Mai 1932 mitteilte.¹⁵⁰¹ Auf Meyers Bedenken, die vor dem Hintergrund der von Thormaelen zusammengestellte Ausstellung „Neuere deutsche Kunst“ in Oslo u. an anderen Orten, die eine brisante Spaltung der Fachwelt über die Frage der deutschen Kunstpropaganda im Ausland hervorgerufen hatte¹⁵⁰², verständlich werden, antwortete Schiefler:

„Die Stellungnahme der Akademie [...] Liebermann/ und der Sezession in Berlin haben zur Evidenz erwiesen, dass die von Sauerlandt geförderte moderne Kunst im harten Kampfe gegen die ihr von allen Seiten in den Weg gestellten Hindernisse steht. Und ich meine, wir, die wir dieser modernen Kunst wohlwollen, müssen uns bei dieser Sachlage entschieden auf ihre Seite stellen.“¹⁵⁰³

Museumsankauf eines Werkes des Künstlers. (S. Justus-Brinckmann-Gesellschaft Hamburg, Bericht über die Neuerwerbungen des Jahres 1930/31 von Max Sauerlandt, Hamburg 1931, S. 17 ff.)

1499 BAUMANN 2002, hier: S. 63-64, S. 120, Anm. 229

1500 AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG/ANGLO GERMAN CLUB 1932, o.S.

1501 Schreiben R. J. Meyer – G. Schiefler, 26.05.1932, SUB Hamburg, NGS: B: 64: 1932 : 108

1502 S. hierzu: LÖRZ 2008

1503 Schreiben G. Schiefler – R. J. Meyer, 23.05.1932, SUB Hamburg, NGS : B : 64 : 1932 : 107

3.2.2.2.3 Der *Hamburger Kunstverein* als „moderner“ Kunstverein

Die im vorangegangenen Kapitel beschriebene Jubiläumsausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“, 1927, hatte dem *Kunstverein* ein in der nationalen Fachwelt anerkanntes Profil als „Freihafen künstlerischen Lebens“, wie Redslob es formulierte¹⁵⁰⁴, eingebracht. Um dem hiermit gesetzten Anspruch als unabhängige Kunstinstitution mit modernem Profil gerecht zu werden, standen dem *Kunstverein* jedoch tiefgreifende Änderungen auf konzeptioneller und struktureller Ebene noch bevor. Im Laufe der zwanziger Jahre entspann sich um den *Kunstverein* eine lebendige und zukunftsorientierte Debatte, in der die Vermittlung moderner Kunst politisch, gesellschaftlich und architektonisch projiziert wurde. Getragen wurde diese Debatte von den bereits beschriebenen in und um den *Kunstverein* wirkenden Akteuren, Gruppen und Organen, angefangen vom Vorstand des *Kunstvereins* über die dort und in der Senatskommission für Kunstpflege wirkenden Leiter der wichtigsten Hamburger Kunstinstitutionen Pauli, Schumacher und Sauerlandt, die Künstler der *Hamburgischen Sezession*, die Redaktion der Zeitschrift „Der Kreis“ bis hin zu Architekten und Architekten-Bünden, die sich mit Entwürfen und konzeptionell für den Bau eines Ausstellungsgebäudes für Hamburg einsetzten.

Die Errichtung des neuen Kunstvereinsgebäudes, 1929/30, entworfen von Karl Schneider und die Berufung des Kunsthistorikers und ehemaligen Zwickauer Museumsdirektors Hildebrandt Gurlitt zur Leitung des *Kunstvereins* ab Juni 1930¹⁵⁰⁵ markierten den Höhepunkt der seit langem angestrebten und im Gange befindlichen Reform und der Neudefinition des *Hamburger Kunstvereins* als „moderner“ Kunstverein.

In der Tat erscheint es, dass sich in Hamburg auf sehr interessante Weise die Propagierung der und Auseinandersetzung mit der modernen Kunst als eine europäische Strömung mit den Forderungen der „Neuen Gestaltung“ und des „Neuen Bauens“ verband, Diskurse die sich in den Bestrebungen um ein zukünftiges Ausstellungsgebäude für zeitgenössische Kunst in Hamburg bündelten.

Festmachen lässt sich dies an der bereits behandelten achten und neunten Ausstellung der *Hamburgischen Sezession*, die jeweils 1928 und 1929 im *Kunstverein* veranstaltet wurden. In ersterer wurde durch die unter Federführung von Karl Schneider gestaltete Abfolge von Wohn-Räumen der Bezug zwischen Kunst und Architektur als „Raumgestaltung“ umgesetzt; gleichzeitig wurde die Ausstellung medial genutzt, um die

1504 O. A. 1927b

1505 Familienkorrespondenzen zufolge war die Entscheidung für Gurlitt bereits im April 1930 getroffen worden, im Juni hatte er seine Stellung angetreten. (Schreiben Marie Gurlitt – Mary Gurlitt, 24.04.1931 u. 03.07.1931, DB NL GURLITT, 121/086-087)

Notwendigkeit eines eigenen Ausstellungsgebäudes für Hamburg zu demonstrieren (Abb. 88). Die neunte Ausstellung der *Hamburgischen Sezession* hatte in ihrer Sonderausstellung „Neuer Europäischer Kunst“ u. a. die innerhalb der modernen europäischen Kunst wichtigen Bezüge zur Architektur aufgezeigt, deren Bedeutung bereits Will Grohmann im Zuge der Zentenar-Ausstellung von 1927 reklamiert hatte.

Festmachen lässt sich der um den *Kunstverein* entwickelte Diskurs zu moderner Kunst und Architektur aber auch an den zwischen 1918 und 1928 vorgebrachten Ideen und architektonischen Entwürfen für ein zukünftiges Ausstellungsgebäude in Hamburg. Das Thema ist in der architekturhistorischen Literatur bereits unter unterschiedlichen Aspekten erforscht worden.¹⁵⁰⁶ Der Blick auf eine bis in die Gründungszeit des *Kunstvereins* zurückreichenden Chronik von Projekten für ein Kunstausstellungsgebäude in Hamburg¹⁵⁰⁷ ist im Rahmen dieses Kapitels nur insofern relevant, als dass er sich inhaltlich mit der Reform des *Hamburger Kunstvereins* in den zwanziger Jahren verbindet. Als Zweck des Vereins führte man in der neu aufgelegten Satzung von 1917 neben anderen Punkten auf, „bei geeigneter Veranlassung die Errichtung von Kunstbauwerken in unserer Stadt zu fördern“.¹⁵⁰⁸ Dies könnte ein Indiz für die aktuelle oder schon lange geführte Debatte um ein Kunstausstellungsgebäude darstellen und signalisiert grundsätzlich das fördernde Interesse des *Hamburger Kunstvereins* für Architektur.¹⁵⁰⁹

Im Sommer 1919 stellte die Hamburger Ortsgruppe des *Deutschen Werkbunds* (DWB OG Hamburg) als erste offizielle Instanz nach dem Krieg ein Gesuch an den Hohen Senat,¹⁵¹⁰

1506 Roland Jaeger und Cornelius Steckner haben in ihrer Materialcollage des Hamburger Kunstlebens der zwanziger Jahre erstmals eine Auswahl von architektonischen Projekten zusammengestellt: JAEGER/STECKNER 1983, S. 70-71. Aus monographischer Perspektive auf Karl Schneider, s. Robert Koch, «Kunstausstellungsgebäude», in: Robert Koch, Eberhard Pook (Hg.), Karl Schneider. Leben und Werk. 1892-1945, Dölling & Galitz, Hamburg, 1992, S. 165-169. Die Realisierung des Kunstvereinsgebäudes durch Karl Schneider (1929/1930) wurde darüber hinaus von Ulrich Höhns als Teil der „Planungsgeschichte für ein Hamburger Kunsthaus“ erörtert, die über einen Zeitraum von 160 Jahren, verläuft und von bedeutenden Architekten von Alexis de Chateauneuf, Martin Haller, Hugo Häring, Hermann Distel, Fritz Schumacher und Karl Schneider geprägt ist. Höhns setzt in seinem Aufsatz den Entwurf der „Galerie der Gegenwart“ durch Oswald Mathias Ungers (Realisierung 1997) als Erweiterungsbau der Kunsthalle als Endpunkt dieser Debatte um ein Kunsthaus. (S. Ulrich Höhns, «Ein anständiger Barackenbau»: Das Kunsthaus», in: Ders. (Hg.), Das ungebaute Hamburg, Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs, Bd. 4, Junius Verlag, Hamburg, 1991, S. 146-159)

1507 Fritz Schumacher, Oberbaurat und Mitglied der Senatskommission für Kunstpflege, wies im Rahmen seines Einsatzes für die Umsetzung dieser Forderung 1928 darauf hin, dass der *Kunstverein* bereits in seiner Gründungszeit den Bau eines eigenen Ausstellungsgebäudes angestrebt hätte und erklärte, dass er selbst in seiner Amtszeit, seit 1919, „an 5 derartigen Projekten im positiven Sinne, aber erfolglos, mitgearbeitet [habe]“. (Zit. n.: KOCH 1992, S. 165)

1508 Kunstverein in Hamburg, Satzung des Kunstvereins in Hamburg laut Beschluß der Mitgliederversammlung vom 3. Juli 1917, Hamburg 1917, § 1, 7

1509 Die Satzung von 1917 wurde nicht zu vorangegangenen Fassungen derselben oder zeitgenössischen Protokollen in Beziehung gesetzt.

1510 Ein für die Eingabe des *DWB* gebildeter Ausschuss setzte sich aus Hugo Koch, Ludolf Albrecht und Otto Fischer-Trachau zusammen (DWB, Ortsgruppe Hamburg, Bericht über die Sitzung am 10. Juli 1919, «TOP 2 Bericht des Ausschusses f. d. Errichtung eines Kunstausstellungsgebäudes»,

mit dem man wohl anknüpfend an einen 1914 veranstalteten Wettbewerb, die vor dem Krieg unternommenen Bemühungen zur Realisierung eines „gut geleitete[n] Ausstellungsunternehmen[s]“ als „eines der bedeutendsten Mittel zur Förderung des Künstlers und seiner Arbeit“¹⁵¹¹ wieder aufnehmen wollte. Die vorgesehene Konzeption grenzte sich deutlich von den Möglichkeiten, die die neue Kunsthalle bot ab, indem sie hervorhob, dass,

„[...] diese Aufgaben des Ausstellungsunternehmens nicht etwa gelöst sein werden durch Schaffung einiger Ausstellungssäle für Tafel-Malerei und vielleicht noch freiplastischer Kunst, die vielleicht in der neuen Kunsthalle zu finden [wäre]. Dies würde wohl einem Teil der Hamburger Künstlerschaft nutzbringend sein, bei weitem aber nicht die Aufgaben erfüllen, die sich Hamburg in Zukunft stellen muss [...] [, will] es Teil haben an einer innerlichen Vereinheitlichung aller künstlerischen Äusserungen unserer ganzen Lebensbetätigung, die wie ein grosses Sehnen durch unsere Zeit geht. Entsprechend dem Werkbundgedanken [...] [gilt es] neben den Werken der freien Kunst auch Aufnahme kostbaren Einzeldingen der angewandten Kunst bis herab zum einfachsten Gegenstand, der tausendfach von der Maschine erzeugt wird [zu gewähren].“¹⁵¹²

In der Tat erscheint gerade diese vermutlich erste offizielle nach dem 1. Weltkrieg verfasste Konzeption für ein Ausstellungsgebäude wesentliche Komponenten zu enthalten, welche auch weiterhin den Debatte prägen würden. Die aus der Reformkultur entwickelte Erweiterung des Kunstbegriffs deutete sich in der Folge. in einer 1920 erstellten „Ideenskizze“ für den Bau von Hallen für „Bauwesen und Bildende Kunst“, die als „Bildungsstätte für Kunst und Technik“ in Ergänzung der eben erst gegründeten Universität konzipiert und für die Wallanlagen in der Nähe des Museums für Hamburgische Geschichte vorgesehen waren.¹⁵¹³ Andere, völlig neue Kontexte für die Ausstellung bildender Kunst, ergaben sich aber auch durch den 1918 entstandenen Entwurf eines Ausstellungsturmes des Architekten Detlef Peters, der Kriegerdenkmal und Kunst zu einem „Volkshaus“ vereinen wollte oder aus dem 1928 entstandenen Entwurf mit dem Titel „Haus der Epoche“ des Architekten Robert Lenz, welches die Kombination von Büro- und Ausstellungs-Hochhaus vorsah.¹⁵¹⁴

Die Trennung des zukünftigen Ausstellungsgebäudes von der Kunsthalle bildete ein näher an den Fragen der Vermittlung moderner Kunst orientiertes und somit wesentliches Moment der Reformprozesse des *Hamburger Kunstvereins*. Diese Trennung wurde insbesondere auch von Gustav Pauli forciert. Dem Autor Andreas Stuhlmann zufolge geht aus den Akten der Senatskommission für Kunstpflege hervor, dass Pauli „vehement

Hamburgisches Architekturarchiv, Hamburg, Bestand Lodders, im Folgenden: DWB HAMBURG 1919)

1511 Eingabe der Ortsgruppe des DWB Hamburg an den Hohen Senat „über die Notwendigkeit eines Ausstellungsgebäudes für hamburgische Kunst“. (Entwurf, ohne Datum [Sommer 1919], s. «Gesuch», in: DWB HAMBURG 1919, S. 2)

1512 Ebd., S. 3

1513 JAEGER/STECKNER 1983, S. 70; HÖHNS 1991, S. 33

1514 JAEGER/STECKNER 1983, S. 70; HÖHNS 1991, S. 70

dadfür votierte, der zeitgenössischen Kunst ein eigenes Haus einzurichten“.¹⁵¹⁵ Insgesamt schien es ihm auch darum zu gehen, ein einheitliches museales Konzept für die Kunsthalle zu schaffen und zu gewährleisten.¹⁵¹⁶ So betrachtet, lässt sich seine bereits erörterte Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“ 1927, dahin deuten, dass Pauli die hier zu Tage tretenden Spannungen zwischen den Werken und das „verwirrende Vielerlei“ der zeitgenössischen Strömungen im Museum nur im Hinblick auf ein „Pan-Europa der Ideale“ duldete.¹⁵¹⁷ Zwei öffentliche Stellungnahmen Paulis zur Debatte um das Ausstellungsgebäude jeweils von 1920 und von 1928 bestätigen diesen Eindruck. So setzte sich Pauli 1920 für die zuvor erwähnte „Ideenskizze“ der Ausstellungshallen an den Wallanlagen ein und reagierte empört gegen die von anderer Seite vorgeschlagene Verwendung der Kunsthalle als Ausstellungshaus und Aufforderung der Künstlerschaft zur Zurückeroberung der Kunsthalle. Dies hätte zur Folge, so Pauli, dass „Hunderte von Galeriebildern auf Jahre verschwinden und eine befriedigende Ordnung der übrigen bis zur Unmöglichkeit erschwert“ würde.¹⁵¹⁸ Als 1928 die „Kampagne“ für das Kunstaussstellungsgebäude in seine letzte Runde ging¹⁵¹⁹, schilderte Pauli in einem ausführlichen Artikel nochmals die Planungsgeschichte des Ausstellungsgebäudes seit 1914 und arbeitete jeweils die unterschiedlichen Profile der Kunsthalle und des zukünftigen *Kunstvereins* heraus. Ein Museum, welches versuche zeitgenössische Strömungen aufzufangen widerspräche, so Pauli, ebenso wie eine Kunstschule „die das allerneueste zu bieten verspricht“, dem Anspruch der Belehrung und Objektivität. Die zukünftige Ausstellungshalle läge „als Vorort nordwestdeutscher Kultur“ in erster Linie im Interesse der Hamburger Künstlerschaft und habe darüber hinaus die Aufgabe über die aktuellen internationalen Zeitströmungen in der Kunst zu informieren. Für die zukünftige architektonische Gestaltung, empfahl er weiter, sich an den lehrreichen Ausstellungsbauten der letzten Jahrzehnte zu orientieren.¹⁵²⁰ Obwohl Pauli einer der entscheidenden Motoren in der Durchsetzung des Ausstellungsgebäudes

¹⁵¹⁵ STUHLMANN 2010, S. 28

¹⁵¹⁶ Die Schärfe von Paulis Standpunkte vermittelt sich z. B. in seiner Reaktion auf die Kritik an einer von ihm mit veranstalteten und als rückschrittlich wahrgenommen eine Überblicksausstellung deutscher Kunst in Stockholm („Tysk konst under tva sekler“, Konsthall Liljevalchs, Stockholm, 1930): „Wenn das Museum nicht eine Quarantänestation für zweifelhafte Werte, sondern eine Sammlung des Musterwürdigen sein soll, so geziemt ihm gegenüber der Gegenwartskunst eine gewisse Zurückhaltung (Nicht Ablehnung!)“. (Gustav Pauli, «Die deutschen Ausstellungen in Stockholm und die Hamburger Kunsthalle», in: Der Kreis, Jg. 8, H. 1, 1931, S. 36-41, hier: S. 40)

¹⁵¹⁷ O. A. 1927b

¹⁵¹⁸ Gustav Pauli, «Ausstellungshallen und Kunsthalle», in: Hamburger Fremdenblatt, Hamburg, 21.03.1920, o. S.

¹⁵¹⁹ Das im Januar 1929 erworbene Grundstück Neue Rabenstrasse 25/26, bebaut mit der klassizistischen „Villa Simon“, war hier bereits gefunden. Die Verhandlungen über die Finanzierung zum Erwerb des Grundstücks mit Bestand zogen sich über ein Jahr hin; am 2.01.1929 erhielt der *Kunstverein* für den Erwerb des Grundstücks und den Umbau der Simonschen Villa ein zinsloses Darlehen der Hamburger Finanzdeputation über 180.000 RM und erwarb das Grundstück am selben Tag. (KOCH 1992a, S. 166)

¹⁵²⁰ Gustav Pauli, «Das Kunstaussstellungsgebäude in Hamburg», in: Hamburger Fremdenblatt, Hamburg, 29.04.1928, o. S.

und auch Befürworter der europäischen Ausrichtung des Programms des *Kunstvereins* war, daran mitwirkte und von diesem profitierte¹⁵²¹, trug er konzeptionell wenig zum Profil des *Hamburger Kunstvereins* als „moderner“ Kunstverein bei. Vielleicht kristallisierten sich aber auch gerade durch die Reibung an der zweifellos starken und fundierten Position Paulis die avantgardistischen Positionen rund um den *Kunstverein* heraus.¹⁵²²

Als der *Hamburger Kunstverein* im Mai 1930 das neue Ausstellungsgebäude in der Neuen Rabenstraße 25-26¹⁵²³ mit der Ausstellung „Hamburgische Künstler“ eröffnete, schloss Johannes Meyer seine Rede mit den Worten, dass man nun auch beweisen wolle, „daß wir unsere Ziele weiter stecken werden, nachdem unsere Räume weiter geworden sind.“¹⁵²⁴ Mit der hiermit erfolgten Ankündigung der ersten von Hildebrand Gurlitt zusammengestellten „Theaterausstellung: Das moderne Bühnenbild in Deutschland“, Juni-Juli 1930, wurden die „Neue[n] Wege der Kunstaussstellung“¹⁵²⁵, welche der *Kunstverein*, insbesondere ab Herbst 1931 beschreiten würde, bereits angedeutet. Anlässlich der Einweihung des Gebäudes versuchte der *Kunstverein* der heimischen Künstlerschaft mit einer rund 300 Werke umfassenden Schau „ihr“ neues Kunsthaus angemessen zu präsentieren. Gleichzeitig legte Meyer in seiner Rede auch in Abgrenzung zu den diversen Ansprüchen der Künstlerschaft, ein vielgestaltiges, inhaltliches Nutzungskonzept dar. Die insbesondere durch den Einsatz von Meyer hart erkämpfte Unabhängigkeit der *Kunstvereins* von den verschiedenen Künstler-Interessenverbänden fusste nicht zuletzt auf der klaren, alleinigen und finanziellen Verantwortlichkeit des *Kunstvereins*¹⁵²⁶ und stellte den Schlüssel zur gelungenen Reform des *Hamburger*

1521 Gustav Pauli listete in einer Umfrage des DMB über Angaben zum Ausstellungswesen für die Hamburger Kunsthalle 51 Ausstellungen in der Zeit vom November 1917 bis zum Herbst 1932 auf, darunter regelmäßige Jahresschauen Hamburger Künstlervereinigungen, die Ausstellungen „Novecento Italiano“ (1927), „Europäische Kunst der Gegenwart“ (1927) und „Neue Europäische Kunst“ (1929), aber auch monographische Ausstellungen zu Ehren von Max Liebermann (1926), Emil Nolde (1927), Vincent van Gogh (1929) und Leopold von Kalckreuth (1929). (DMB Akte o. Sig., [Antworten auf eine Enquete des DMB vom September 1933], Stellungnahme der Hamburger Kunsthalle vom 20. September 1933, zit. n. WINKLER 2002, S. 282)

1522 Dieser Eindruck vermittelt sich etwa in einer von Richard Tüngel verfassten Kritik zu Gustav Paulis Ausstellung deutscher Kunst“ in Stockholm in „Der Kreis“ im Dezember 1930, die sich auch auf die Ankaufspolitik zeitgenössischer Kunst in der Kunsthalle bezog, auf welche Pauli mit einer umfassenden Darstellung seiner Position ebenfalls in „Der Kreis“ im Januar 1931 reagierte. (S. jeweils in: Der Kreis, Jg. 7, H. 12, 1930 & Jg. 8, H. 1, 1931; vgl. Anm. 1516)

1523 Das Gebäude wurde durch einen Bombenangriff 1943 fast völlig zerstört. Die übriggebliebene Räume des Erdgeschosses wurden bis in die 1980er Jahre genutzt und in der Folge abgerissen (KOCH 1992a, S. 168). Im KSA wird ein Modell des Kunstvereinsgebäudes bewahrt, welches im Rahmen der Karl-Schneider-Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe 1992 entstanden ist: Modell Nr. 12, Karl Schneider, Kunstvereinsgebäude 1929/30, erstellt von Emanuel Vico, 1:50, 173,5 x 34,5 x 45 cm, Kunststoff, Holz, Plexiglass, Metall

1524 O. A., «Das neue Haus des Kunstvereins: Eröffnung der Kunstaussstellung», in: Hamburger Nachrichten, 05.05.1930, o. S.

1525 O. A., «Das Winterprogramm des Kunstvereins – Neue Wege der Kunstaussstellung», in: Hamburger Echo, 11.09.1931, o. S.

1526 1927 von der Künstlerschaft durch Künstlerfeste geworbene Gelder (35.000 M) standen 1928/29 als

Kunstvereins und seiner Definition als „Vermittlungsinstanz der Moderne“ dar.¹⁵²⁷

Die über drei Geschosse reichenden Räumlichkeiten des neuen Ausstellungsgebäudes, durch welches Karl Schneider die Besucher am Eröffnungstag führte¹⁵²⁸, waren in den Bestand der schmalen und länglichen Hülle der klassizistischen Villa gesetzt. Sie gliederten sich im Erdgeschoss in eine von der Straße her zugängliche Eingangshalle mit jeweils zwei Kabinetten und Büros links und rechts, die als zentraler Lichthof und Treppenhaus¹⁵²⁹ und durch eine seitlich angelegte Treppe die Obergeschosse erschloss und zum Anderen geradewegs in die große Ausstellungshalle führte. Dieser langgestreckte eingeschossige Oberlichtsaal war in den ehemaligen Garten der Parzelle gesetzt. In den Obergeschossen gelangte man über die um den Lichthof verlaufenden Galerien zu weiteren jeweils zur Straße und zum Garten hin ausgerichteten Ausstellungssälen, Kabinetten sowie Büro- und Wohnräumen. (Abb. 90, 91, 92)

Das komplexe Raumprogramm des neuen Gebäudes schien den vielgestaltigen, vom *Kunstverein* vorgesehenen Nutzungen zu entsprechen: die große Halle war zusätzlich mit mobilen, schwenkbaren Wänden ausgestattet, welche die variable Gliederung des Raumes und damit die in Gruppen- und Programm-Ausstellungen wichtige Schaffung unterschiedlicher Sichtbezüge und Rundgänge ermöglichten. (Abb. 93)

„Kunst aller Länder und aller Art“¹⁵³⁰ sollte hier sowie in den oberen Ausstellungssälen in wechselnden Ausstellungen und vor weißer Wand präsentiert werden. Die seitlich der Eingangshalle links und rechts angeordneten Kabinette waren für Präsentationen Hamburger Künstler reserviert¹⁵³¹, weitere Räume im Keller wurden dem *Hamburger Künstlerclub* ab Oktober 1930 dauerhaft und mietfrei zu Verfügung gestellt¹⁵³².

Im ersten und zweiten Obergeschoss eröffneten zwei über die ganze Breite des Gebäudes verlaufende, zur Straße ausgerichtete Ausstellungssäle nach damaligen Maßstäben völlig neue Möglichkeiten der Präsentation von Kunst. Durch die durchgehend laufenden Glasfronten waren diese Räume vom Tageslicht erfüllt und öffneten sich zur Landschaft

Bürgschaft für das staatliche Darlehen nicht mehr zu Verfügung und Meyer beschaffte das fehlende Geld auf anderem Wege. (KOCH 1992a, S. 166) In dem zwischen dem *Kunstverein* und der Finanzdeputation geschlossenen Vertrag ist allerdings die Berücksichtigung aller Vertreter des Hamburger Kunstlebens und der Hamburger Künstlerschaft als verpflichtend verankert (§3 des Vertrags, Protokoll der Ausschusssitzung, 28.12.1928, Protokollbuch des Kunstvereins 1885-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg)

1527 Parallel zu seinem Einsatz für den *Kunstverein* hatte sich Meyer zwischen 1928 und 1930 für die Finanzierung des Theaterneubaus für die Hamburger Kammerspiele eingesetzt und private Aktienzeichnungen von insgesamt 213.000 M eingeworben. Das Projekt, für welches 1930 ebenfalls Karl Schneider einen viel beachteten Entwurf präsentiert hatte (Robert Koch, «Hamburger Kammerspiele», in: KOCH/POOK 1992, S. 176-183) scheiterte, als der Staat angesichts der Weltwirtschaftskrise seine veranschlagten Gelder zurückzog. (Vgl. WERNER 2011, S. 209-210)

1528 H. R. L., «Das Kunstaussstellungsgebäude eröffnet», in: *Hamburger Anzeiger*, 05.05.1930

1529 Quadratische Oberlichter im Dach bildeten jeweils den Abschluss der Eingangshalle und des Treppenhauses.

1530 O. A. 1930c

1531 Ebd.

1532 Protokoll der Ausschusssitzung des *Hamburger Kunstvereins*, 24.10.1930, Protokollbuch des Kunstvereins 1885-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg

der gegenüberliegenden Moorweide. Mit einer durch weiße Vorhänge regulierbaren Lichtsituation, boten sich diese Säle in besonderer Weise für die Ausstellung dreidimensionaler Werke und deuteten in ihrer Fassadenwirkung den Schaucharakter des Gebäudes nach Außen an (Abb. 94a, b, c).¹⁵³³ Die weiße Edel-Putzfassade des *Kunstvereins*¹⁵³⁴ erschien einem Kritiker „in ihrer einfachen Gliederung“ als „rücksichtsloses Bekenntnis [zum], Atelierhaus“.¹⁵³⁵ Ein Eindruck, der auch auf die Wirkung dieser beiden Innenräume bezogen werden kann, zumal man durch die nach Nord-Osten ausgerichteten Öffnungen von gleichbleibenden, blendfreien Lichtverhältnissen, die traditionell für Ateliers verwendet werden, profitieren konnte. Die Ansicht einer nicht zu identifizierenden Ausstellung um 1930 (Abb. 94a) zeigt die Aufstellung von Bronzen auf Sockeln vor der Glasfront verteilt. In der Platzierung von Marcel Breuers Hocker „B9“, Entwurf: 1925, mitten im Raum deutet sich ebenso die Ausnutzung der dreidimensionalen Wirkung von Objekten in diesem lichterfüllten Ausstellungssaal an. Die von Karl Schneider angeregte Aufstellung von Stahlrohr-Möbeln in den Ausstellungsräumen des *Hamburger Kunstvereins* ebenso wie der ästhetische Charakter der Architektur als „Kunsthaus“ wird weiter unten näher erörtert und kontextualisiert.¹⁵³⁶

Während der obere dieser beiden identischen Räume für intimere Präsentationen des *Kunstvereins* genutzt wurde, diente der untere, allerdings erst ab Januar 1932, höchstwahrscheinlich als Schauraum der „besondere[n] Verkaufsabteilung ‚Gebrauchsgerät im Kunstverein‘“, unter Geschäftsleitung des Innenarchitekten Rudolf Grabbe. Im ersten Jahr allerdings nutzten der *Deutsche Buch-Club* und die Buchhändler Dr. Hauswedell und Buchenau¹⁵³⁷ das 1. OG für die Ausstellung und den Verkauf von Büchern und Graphiken und präsentierten zur Eröffnung im Mai die Ausstellung „Die fünfzig bestgedruckten Bücher“, veranstaltet von der *Gesellschaft der Bücherfreunde* zu Hamburg.¹⁵³⁸ Interimsmäßig wurde der untere Saal vermutlich vom *Kunstverein* als

1533 Ein Vergleich zu den bodentiefen Glassfronten der auf Straßenniveau gelegenen Dello-Verkaufszentrale, welche Schneider parallel zum Kunstvereinsgebäude einrichtete, liegt nahe.

1534 Janis Marie Mink, «Umbau des Hamburger Kunstvereins», in: Janis Marie Mink, Karl Schneider. Leben und Werk, Diss., Hamburg, 1990, S. 249-251, WVZ-Nr. 50

1535 O. A. 1930c

1536 S. Kap. 3.3.1

1537 Protokoll der Ausschusssitzung, 15.11.1929, in: Archiv des Kunstvereins; Der Auszug von Dr. Hauswedell und Buchenau erfolgte schon wenige Monate nach der Eröffnung (Schreiben R. J. Meyer – G. Schiefler, 24.08.1930, SUB Hamburg, NGS : B: 61 : 1930: 47); „Der Deutsche Buch-Club, Abteilung Antiquariat, Neue Rabenstr. 25 (im Haus des Kunstvereins); Mönckebergstr. 21 (ab 1934), gegr.: 5.5.1930 als Buch- und Kunsthandlung mit Lese- und Ausstellungsraum, Inhaber: Ernst Hauswedell (Kataloge 2, 1931), Nachfolger: Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1930-35 erschienen sechs nur zum Teil illustrierte Auktionskataloge mit Büchern, selten mit Graphik“ (Eintrag in: Werner J. Schweiger, Kunsthandel der Moderne, lexikalisches Projekt, elektr. DB, URL <<http://www.kunsthandel-der-moderne.eu>>[01.12.2014])

1538 Carl Müller-Rastatt, «die fünfzig bestgedruckten Bücher: Ausstellung im Hause des Kunstvereins», in: Hamburgischer Correspondent, 14.05.1930

graphisches Kabinett genutzt.¹⁵³⁹

Auf die Architektur des Kunstvereinsgebäudes, die Signalwirkung seiner Fassade und seine intensive, weit über Hamburg hinausreichende und sehr kontroverse zeitgenössische Rezeption wird weiter unten eingegangen.¹⁵⁴⁰ Die Kritik reichte von der Auszeichnung als „modernste [Ausstellungsräume] des Kontinents“¹⁵⁴¹ durch einen Hamburger Journalisten bis hin zum niederschmetternden Urteil von Gustav Pauli, der das Ausstellungshaus gegenüber der Kunsthallen-Kommission als „in jeder Hinsicht total verfehlt“¹⁵⁴² und „unglücklich“¹⁵⁴³ bezeichnete.

Bezogen auf seine Nutzung durch den *Hamburger Kunstverein* beschrieb Meyer das Ausstellungsgebäude als „Haus mit vielen Wohnungen“. Allerdings formulierte Meyer dies, nachdem er als „politisch unzuverlässig“ aus dem Vorstand scheiden musste¹⁵⁴⁴ und im Diskrepanz zu der von der neuen nationalsozialistischen Leitung vertretenen

Ausrichtung des *Hamburger Kunstvereins*¹⁵⁴⁵

„[...] in Zukunft wird [der Kunstverein] ein staatliches Kunstförderungsinstitut, das eine bestimmte Kunstpolitik verfolgt, sein. Die Konsequenz wird sein, dass die Hauptlasten auf den Staat übergehen und die Mitglieder eine immer geringere Rolle spielen.“¹⁵⁴⁶

Die hier beschriebene Vielfalt der Nutzungen des *Hamburger Kunstvereins* zwischen

1539 Schreiben R. J. Meyer – G. Schiefler, 24.08.1930, SUB Hamburg, NGS: B: 61 : 1930: 47

1540 S. Kap. 3.3.1

1541 H. R. L. 1930

1542 Gustav Pauli, «Reisebrief vom 3.10.1930, Nr. 139», in: RING 2010a, S. 846-850, hier: S. 846-847

1543 Gustav Pauli, «Reisebrief vom 28.04.1930, Nr. 133», in: RING 2010a, S. 806-812, hier: S. 808

1544 Nachdem zum 30. März 1933 die 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession „zum Schutze von Volk und Staat“ da sie „Objekte zeigt, die in ihrer überwältigenden Mehrheit zur Förderung des Kulturbolschewismus geeignet seien“ polizeilich geschlossen worden war und sich die Künstlervereinigung unter dem Druck der Verhältnisse zum 16. Mai 1933 aufgelöst hatte, musste als einer der ersten Johannes Robert Meyer auf Grund „politischer Unzuverlässigkeit“ aus dem Amt des 1. Vorsitzenden scheiden. Als Landesgerichtspräsident hatte er sich der Weisung widersetzt jüdischen Kollegen zu empfehlen, ihre Ämter aufzugeben und erhielt kurz darauf den Bescheid seiner eigenen Zwangspensionierung und Amtsenthebung. (s. hierzu: o. A., «Die Hamburgische Sezession polizeilich geschlossen», in: Hamburger Fremdenblatt, 31.03.1933 sowie ein kritisch hinterfragender Artikel: dt., «Eine verbotene Sezessionsausstellung», in: FZ, 02.04.1933; Ferdinand Blötz, Hugo Sieker (Hg.), Festgabe zum 80. Geburtstag von Dr. R. Johannes Meyer, Hamburg, 1962; Geno Hartlaub, «R. Johannes Meyer in memoriam», in: Jahrband der Akademie der Schönen Künste Hamburg 1967, Hamburg, 1967, S. 320-323)

1545 Hildebrand Gurlitt wurde als Geschäftsführer und künstlerischer Leiter nach anfänglichen Dialogversuchen und Zusammenarbeit mit dem kunstsinnigen, jedoch nationalsozialistischen OB Vincent Krogmann zum freiwilligen Ausscheiden bewegt (Isgard Kracht, «Im Einsatz für die deutsche Kunst: Hildebrand Gurlitt und Ernst Barlach», in: Meike Steinkamp, Ute Haug (Hg.), Werke und Werte: über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus. Schriften der Forschungsstelle 'Entartete Kunst', Nr. 5, Akademie Verlag, Berlin, 2010, S. 41-60, hier S. 49-52). Am 15. August erfolgte die letzte Gehaltszahlung an Gurlitt (Lohn- und Gehaltsbuch 1.05.1930-1.07.1934, Archiv Kunstverein in Hamburg, S. 10) Auf Vorschlag des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ war im Juli eine neuer Vorstand mit Hermann Maetzig als 1. Vorsitzender zusammengestellt worden (KOCH 1992a, S. 16; Neuwahlen des Vorstands, Protokoll der Ausschusssitzung, 28.07.1933). Die strukturelle Implementierung erfolgte nach dem ähnlichem Muster wie bei der *Freunden der Kunsthalle*, dessen neuer Vorstand unter Vorsitz von Maetzig im Oktober 1933 offiziell bestätigt wurde. (Johannes Gerhardt, Die Geschichte der Freunde der Kunsthalle, hg. v. Ekkehard Nümann für die Freunde der Kunsthalle, Hamburg, 2007, S. 23 ff.) Zum „Gleichschaltungsprozess“ der deutschen Kunstvereine s. Anm. 4.

1546 Schreiben Robert Johannes Meyer – G. Schiefler, 6.09.1933, SUB Hamburg, NGS : B : 65 : 1933 : 108,

1930 und 1933 war keine Fortsetzung der in dieser Arbeit mehrfach erwähnten „Beliebigkeit“, wie sie von den „bürgerlichen“ Kunstvereinen unter „kunstvereinsparlamentaristischer“ Vermittlung zwischen den jeweiligen Interessensgruppen gepflegt wurde.

Vielmehr spiegelt sich hierin also der für die moderne Kunstbewegung in Hamburg als auch für die Gesellschaft der Weimarer Republik typische Pluralismus.¹⁵⁴⁷

Als pluralistisch könnte auch das von Hildebrandt Gurlitt veranstaltete Programm bezeichnet werden, in welchem er die die „Kunst aller Länder und aller Art“ in traditionellen Einzelausstellungen, Gruppenausstellungen und vor allem in Programmausstellungen, mit jeweils unterschiedlichen Herangehensweisen präsentierte. Gurlitt setzte mit seinem Programm neue Maßstäbe und unterschied sich hierin vom langjährigen Geschäftsführer Brodersen. Theodor Brodersen, der im Frühjahr 1930 nach Berlin berufen worden war, um dort die Geschäftsführung des *Vereins Berliner Künstler* zu übernehmen¹⁵⁴⁸, hatte die moderne Kunst in Hamburg intensiv gefördert, erscheint jedoch in seiner Vermittlungsweise eher als Kunstdiplomat und Organisator denn als Kunsthistoriker agiert zu haben. Gurlitt hingegen war bestrebt, neben Einzelausstellungen und Übersichtsausstellungen bildender Kunst sich mit einer Reihe von Programmausstellungen „planvoll aktuelle Themen zur Debatte“¹⁵⁴⁹ zu stellen, was in der Fachwelt u. a. als „eine zielbewußt moderne Kunstpolitik“¹⁵⁵⁰ anerkannt wurde.

Die Ausstellungen „Das moderne Bühnenbild in Deutschland“, im August 1930, „Lehre und Leistung“ (April bis Mai 1931), „Kult und Form“, eine Wanderausstellung des *Kunstdiensts* (September bis Oktober 1931), „Les Ballets Russes de Serge Diaghelev“, (Januar bis Februar 1931), „Bild und Schrift“, vermutl. eine Wanderausstellung der *GFJK Braunschweig* (April bis Mai 1932), sowie auch die „Internationale Fotoausstellung (Kurt Kirchbach)“, die Präsentation einer von Gurlitt betreuten Sammlung zeitgenössischer Photographie des Fabrikanten Kirchbach (Januar bis Februar 1932), zeichneten sich durch einen thematisch fokussierten, spartenübergreifenden und von modernen Vermittlungstechniken geprägten Ansatz aus.¹⁵⁵¹ Viele andere Veranstaltungen, wie z. B. die mit „Outsider“ betitelte wohl kleinere Ausstellung, welche im August 1931 Werke von Bombois, Vivin, Bauchant und Serafine zeigte¹⁵⁵² oder etwa ein Vortrag von Amadée Ozenfant, gehalten am 6.11.1931,¹⁵⁵³ zeugen von dem besonderen und internationalen Netzwerk, in welchem der *Kunstverein* unter Gurlitts

1547 Das Phänomen in Hamburg betreffend, vgl. Maike Bruhns, «Pluralismus der Kunstszene», in: BRUNHS 2001, S. 16

1548 O. A. «Theodor Brodersen verläßt Hamburg», in: Hamburger Fremdenblatt, 28.04.1930

1549 O. A. «Das Winterprogramm des Kunstvereins», in: Hamburger Anzeiger, 02.09.1931

1550 Wolfgang Born, «Kunst in Hamburg», in: Neues Wiener Journal, 03.09.1931

1551 S. Kap. 3.3.1

1552 O. A., «Outsider», in: Altonaer Nachrichten, 22.08.1931

1553 Carl Georg Heise, «Amadée Ozenfant spricht», in: Hamburger Fremdenblatt, 10.11.1931

künstlerischer Leitung wirkte. Allerdings wurde sein ambitioniertes Programm wohl nicht von breiten Besucherkreisen wahrgenommen. Der *Kunstverein* hatte in diesen Jahren mit erheblichen finanziellen Schwierigkeiten sowie Einbrüchen in Besucher- und Mitgliederzahlen zu kämpfen.¹⁵⁵⁴

Ein „geistiger Mittelpunkt in Hamburg zu werden“, wie es Johannes Meyer anlässlich der Eröffnung des Kunstvereinsgebäudes im Juni 1930 als „letztes Ziel“ des *Kunstvereins* formuliert hatte¹⁵⁵⁵, wurde durch die erneute Wirtschaftskrise ebenso wie die politische und gesellschaftliche Wende verhindert.

¹⁵⁵⁴ Obwohl Karl Schneider dem *Kunstverein* sein Architektenhonorar geschenkt hatte, kam der Verein mit den Darlehenszahlungen nicht nach, die Mitgliederzahlen waren seit 1930 kontinuierlich auf rund 600 im Jahr 1932 geschrumpft. (Schreiben R. J. Meyer, Kunstverein in Hamburg – Bürgermeister Dr. Carl Petersen, 24.09.1931, Kopie, KSA 18_241-242) Die desolate finanzielle Situation spiegelt sich u. a. in den Protokollen der Vorstands- und Mitgliedersitzungen dieser Jahre. (S. Protokollbuch des Kunstvereins 1885-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg)

¹⁵⁵⁵ O. A. 1930c

3.2.3 „Original und Reproduktion“, *Kestner-Gesellschaft* 1929 – im Zuge der Erweiterung des Kunstbegriffs

Wir können [...] die Kräfte, die in der inneren Umbildung unserer heutigen visuellen Produktion wirken, nicht voll verstehen, wenn wir nicht einen Blick auf die übrigen Gebiete modernen Lebens werfen.¹⁵⁵⁶

Einen wichtigen Hintergrund zu Alexander Dorners kunstphilosophischen Überlegungen, die er in seiner berühmten Schrift „The Way beyond Art“, erschienen 1947, in Amerika, zusammenfassend reflektierte, bildete die Frage nach Original und Reproduktion in der Kunst. Sie ist an Dorners „Paradigmenwechsel des Raumkonzepts“ in der Kunst geknüpft.¹⁵⁵⁷

Seine Beschäftigung mit dieser Frage lässt sich in seinem Wirken als Museumsdirektor und in dem ab 1923 von Dorner mitverantworteten Programm der *Kestner-Gesellschaft* nachvollziehen. Ein wichtiges Moment in der Positionierung der *Gesellschaft* als Vermittlungsinstanz der Moderne stellte hier die Ausstellung „Original und Reproduktion“ (Mai-Juni 1929), 99. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft,¹⁵⁵⁸ dar. Zur Ausstellung wurde kein Katalog veröffentlicht.¹⁵⁵⁹

Mit der Preisfrage „Welches sind die Originale?“ forderte die *Kestner-Gesellschaft* die Besucher in der ersten Woche der Ausstellung „Original und Reproduktion“ auf, die ca. 36 originalen Kunstwerke unter den insgesamt 104 ausgestellten Werken herauszufinden.¹⁵⁶⁰ Von etwa 150 Teilnehmern, die ihre Beobachtungen anhand der Nummerierung der Werke auf einer Art Wahlkarte eintrugen, konnten nur fünf alle Originale ausmachen. Ein Ergebnis, das laut Winfried Basse, einem der *Kestner-Gesellschaft* nahestehenden Dokumentarfilmer, der im Kunstwanderer über die Ausstellung berichtete, „zeigt [hätte], wie außerordentlich die Reproduktionstechniken vervollkommen worden sind.“¹⁵⁶¹

1556 Alexander Dorner, *Überwindung der Kunst*, in einer Übersetzung von Lydia Dorner, Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster, Hannover, 1959, S. 168. „In order to understand fully the forces at work in the present transformation of visual production we must cast a glance at the other fields of modern endeavor.“ (Alexander Dorner, *Way beyond Art*, *Problems of Contemporary Art* Nr. 3, Wittenborn, Schultz, Inc., New York, 1947, S. 221)

1557 WINKLER 2003, S. 242. In seiner Erörterung u. a. von Dorners Aufsatz „Die neue Raumvorstellung in der Bildenden Kunst“ in der Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ (Jg. 2, H. 1, S. 30-37, (April) 1931) bemerkt Kurt Winkler (WINKLER 2002, S. 240 ff.), dass Dorner die „neue Raumkonzeption in absoluter Form“ im Film realisiert sähe (Ebd., S. 242) und knüpft daran die Debatte um Original und Reproduktion wie folgt: „Diese Spekulation über das Primat der technisch reproduzierbaren Medien erschütterte die Grundlage der Kunstmuseen, die in ihrer überwiegenden Zahl gerade erst den Schritt zur Integration expressionistischer Gemälde wagten. Gleichzeitig - mündete dies in die Wiederaufrichtung des Kunstwerks als Ikone einer irrational-organisistischen Geistigkeit.“ (Ebd., S. 243)

1558 SCHMIED 1966, S. 262

1559 Ebd., S. 279

1560 Winfried Basse, «Original und Reproduktion», in: *Der Kunstwanderer*, 1/2. Augustheft, 1929, S. 560-561, hier: S. 560

1561 Ebd.

Alexander Dorner (1893-1957), ab 1923 Kustos und 1925 bis 1937 Direktor des Landesmuseums Hannover sowie parallel künstlerischer Leiter, dann erster Vorsitzender der *Kestner-Gesellschaft* (1923/25-1931)¹⁵⁶², hatte die Ausstellung gemeinsam mit dessen Geschäftsführer Hanns Krenz (1888-1969)¹⁵⁶³ konzipiert und öffentlich vermittelt. Er verfolgte mit dieser durch ein Ratespiel animierten Ausstellung weit mehr als eine „von der Reproduktionsindustrie und deren Interessen getragene, kaum eine kritische, sondern vielmehr eine dem Faksimile huldigende Perspektive“.¹⁵⁶⁴

Parallel zur Ausstellung erschien im „Hannoverschen Kurier“ der Beitrag „Original oder Reproduktion? Umfrage aus Anlass der Ausstellung in der Kestnergesellschaft“¹⁵⁶⁵, in welchem die Frage nun nicht mehr als Ratespiel, sondern als „wichtige Gegenwartsfrage“ aufgeworfen wurde, zu welcher der Kunstpublizist Wilhelm Hausenstein sowie Max Sauerlandt, C. G. Heise und Dorner selbst Stellung bezogen. Hiermit eröffnete die 1929-30 unter Museumsbeamten und Kunsthistorikern, insbesondere in der Hamburger Kulturzeitschrift „Der Kreis“ und innerhalb des *DMB* geführte Debatte über Original und Reproduktion in der bildenden Kunst.

Die Wirkung der von Alexander Dorner und Hannes Krenz konzipierten Ausstellung „Original und Reproduktion“ war bemerkenswert und intendiert. Schon der „nicht ganz einwandfreie“ Ausstellungstitel setzte die gezeigten Faksimile-Reproduktionen in den Kontext kunstphilosophischer Betrachtungen. Die Ausstellung muss vor dem Hintergrund der Entwicklung der modernen Kunst in der Zeit der Weimarer Republik betrachtet werden, die zwar in der Debatte neben den museumswissenschaftlichen und kunstpolitischen Kernfragen nur beiläufig, jedoch insgesamt in der Frage um den Kunstwerkbegriffs bzw. dessen Bedrohung aufscheint.

Neben Dorners Kunstwerkbegriff kommt hier das Ausstellungsprogramm der *Kestner-Gesellschaft*, das eine besondere Auseinandersetzung mit Originalgraphiken zeitgenössischer Künstler aufwies und gleichzeitig den reproduzierbaren Medien, Film, Photo und dem Faksimile viel Platz einräumte, ins Spiel.

Abschließend soll auch der didaktische Ansatz dieser Ausstellung hervorgehoben werden. Sie widmete sich mit der „Reproduktionsgraphik“ einem eng mit der Geschichte der Kunstvereine des 19. Jahrhunderts verbundenen Medium des Kunstbetriebs, welches nun

¹⁵⁶² SCHMIED 1966, S. 235

¹⁵⁶³ Hanns Krenz war künstlerischer Leiter und Geschäftsführer der *Kestner-Gesellschaft* von 1924 bis 1930. (Ebd.)

¹⁵⁶⁴ Michael Diers, „Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimilestreit. Zum Wiederabdruck eines unbekannt gebliebenen Panofsky-Aufsatzes von 1930“, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 1986, Werke. Theorien. Dokumente, Bd. 5, S. 125-137, hier: S. 128

¹⁵⁶⁵ Beilage zum Hannoverschen Kurier, Nr. 264/65, 9. Juni 1929, im Folgenden: UMFRAGE 1929

als Ausstellungs- und Leihobjekt und nicht mehr in seiner Funktion als Tausch- bzw. Handelsware innerhalb des Kunstvereinsbetriebs erschien.

3.2.3.1 Graphik und reproduzierbare Medien in der *Kestner-Gesellschaft* 1926-1933

Im Ausstellungsprogramm der *Kestner-Gesellschaft* von Hanns Krenz und Alexander Dorner sowie, ab 1930, vom neuen künstlerischen Leiter Justus Bier (1899-1990)¹⁵⁶⁶ wird der äußerst fortschrittliche Umgang mit reproduzierbaren Medien und ein Interesse für künstlerische Verfahrenstechniken offenbar.

1926 hatte Dorner anlässlich einer „Ausstellung [von] Piperdrucken“ in der *Kestner-Gesellschaft*¹⁵⁶⁷ festgestellt, man sei in „der Entwicklung der Technik der Faksimilierung von Zeichnungen, Aquarellen und Pastellen am Ziel angekommen“, um zu erklären, dass die Reproduktionen

„helfen, die Museen auf ihre eigentliche Bedeutung und Aufgaben zu verweisen, nicht Anhäufungen von Originalen zu sein, sondern Erziehungsinstitute, je weniger erdrückt von Originalen, sondern lebendiger und verwertbarer.“¹⁵⁶⁸

Offensichtlich in diesem Sinne zeigte man im Februar 1927 die Ausstellung „Albertina, Facsimile-Drucke (Alte Meister)“. In der einige Jahre später veranstalteten Ausstellung „Schlemmer. Picasso“ (November-Dezember 1932), in welcher neben Gemälden u. a. auch Lithographien und Radierungen gezeigt wurden, wurde der besondere Umgang mit Originalgraphiken in der *Kestner-Gesellschaft* (nun unter Leitung des Kunsthistorikers Justus Bier, jedoch weiterhin in Zusammenarbeit mit Alexander Dorner) deutlich; denn hier wurden von den meisten Radierungen von Picassos Serie zu „Ovids Verwandlungen der Götter“ zwei Zustände gezeigt.¹⁵⁶⁹ In der Ausstellung „Neue Deutsche Romantik“ (März-April 1933) zeigte sich erneut Justus Biers didaktische Herangehensweise im Einsatz von Faksimiles, in der vergleichenden Gegenüberstellung u. a. der aktuellen Malerei von Georg Schrimpf mit „Piperdrucken nach Werken Runge und Friedrichs“.¹⁵⁷⁰

¹⁵⁶⁶ Justus Bier war 1930-1936 künstlerischer Leiter der *Kestner-Gesellschaft*. (SCHMIED 1966, S. 235)

¹⁵⁶⁷ Die Ausstellung taucht im umfassenden „Verzeichnis der Ausstellungen“ von Schmied nicht auf. (SCHMIED 1966, S. 259-264)

¹⁵⁶⁸ Alexander Dorner, „Original und Faksimile. Gedanken zur Ausstellung der Piperdrucke in der Kestner-Gesellschaft“, in *Hannoverscher Anzeiger*, 12.05.1926, o. S.

¹⁵⁶⁹ „Von den meisten Radierungen sind zwei Zustände ausgestellt. Die ersten Zustände enthalten reizvolle Randzeichnungen, die später von den Platten abgeschliffen wurden.“ (O. A., «Verzeichnis der ausgestellten Werke», in: *Kestner-Gesellschaft* (Hg.), *Schlemmer. Picasso*, Ausst.-Kat., 3.11.-4.12.1932, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1932, o.S.)

¹⁵⁷⁰ Justus Bier, «Die Ausstellung ‚Neue deutsche Romantik‘», in: *Kestner-Gesellschaft* (Hg.), *Neue deutsche Romantik*, Ausst.-Kat., 16.03.-23.04.1933, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1933, o.S.. Die Gegenüberstellung sollte folgende kunsthistorische Zusammenhänge aufzeigen: „Daß die Bilder dieser Maler Bildern der romantischen Schule des frühen 19. Jahrhunderts, bei Radziwill zudem der alt-holländischen Schule verwandt erscheinen, ist weniger durch nachahmende Bemühung, als durch Verwandtschaft in den geistigen Zielen bewirkt. Wenn Schrimpf über seine künstlerischen Absichten äußert: ‚was ich gerne möchte und schon lange verfolge, ist dies: klar, einfach und eindeutig zu sein (und dazu gehört auch dieselbe menschliche Voraussetzung)‘, so ist das eine Äußerung, wie sie ähnlich

Die hier im Fokus stehende Ausstellung „Original und Reproduktion“ fand in einer Kunstinstitution statt, die das Faksimile als instruktiven Ersatz des originalen Kunstwerks, die Verfahrenstechniken der Originalgraphik in der modernen Kunst, aber vor allem auch die reproduzierbaren Medien wie Photographie und Kino¹⁵⁷¹ vermittelte. So wurde z. B. kurz vor der Ausstellung „Original und Reproduktion“ die Wanderausstellung „Fotografie der Gegenwart“ (März-April 1929) in der *Kestner-Gesellschaft* präsentiert.¹⁵⁷² Interessant in diesem Zusammenhang ist hier auch die 1. Kestner-Mappe von El Lissitzky (Proun-Mappe), 1923, sowie die ebenfalls die in der Folge hergestellten Kestner-Mappenwerke von Karl Schmidt-Rottluff, Max Kaus, Martel Schwichtenberg, Willy Robert Huth und László Moholy-Nagy, die als Jahresgaben durch den zeitweiligen künstlerischen Leiter Eckardt von Sydow herausgegeben wurden.¹⁵⁷³ Hier handelt es sich allerdings um „Originalgraphiken“. In seiner im Laufe dieses Kapitels erörterten Argumentation für das Faksimile führte Dorner jedoch explizit das Verhältnis des Konstruktivisten El Lissitzky zum Faksimile an.

Der hier herausgestellte Teilaspekt des Ausstellungsprogramms der *Kestner-Gesellschaft* in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bis Anfang der dreißiger Jahre muss in engem Konnex mit den Auffassungen Alexander Dorners betrachtet werden, welcher ab 1923 parallel zu seiner Tätigkeit erst als Kustos und später (ab 1925) als Direktor des Provinzialmuseums, als erster Vorsitzender der *Kestner-Gesellschaft* und als Interims-Präsident erheblichen Einfluss auf das Ausstellungsprogramm nahm. Dorner, der 1930 mit der Planung des ausschließlich mit reproduzierbaren (und austauschbaren) Medien bestückte „Raum der Gegenwart“ von Lazlo Moholy-Nagy im Provinzialmuseum „den Rahmen der traditionellen Aufgaben des Museums [sprengte]“¹⁵⁷⁴, konnte die *Kestner-Gesellschaft* als „Versuchslabor“ des Museums nutzen¹⁵⁷⁵, um seine Positionen in dem für

auch ein Runge oder ein Friedrich getan haben könnte.“ (Ebd.)

1571 Ab 1925 veranstaltete die *Kestner-Gesellschaft* regelmäßig Filmvorführungen von Kunst- und Kulturfilmen. Als erste Vorführung gilt das von Friedrich Vordemberge Gildenwart im Mai 1925 veranstaltete Filmprogramm „Der Absolute Film“. (SCHMIED 1966, S. 273) Leider kann die Vermittlung dieser neuen Medien der modernen Kunst durch Kunstvereine im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden. Auch im 19. Jahrhundert und im frühen 20. Jahrhundert fanden in Kunstvereinen immer wieder Photoausstellungen statt. Wie man den Ausstellungschroniken der „modernen“ Kunstvereine entnehmen kann, werden ab ca. 1927 Photoausstellungen und Filmvorführungen veranstaltet.

1572 Diese vom Museum Folkwang vorbereitete Ausstellung fand noch vor der durch den DWB organisierten Groß-Ausstellung „Film und Foto“, der FIFO, in Stuttgart statt, die als wichtiges Manifest der neuen Auffassung von Photographie in den zwanziger Jahren gilt.

1573 S. hierzu: SCHMIED 1966, S. 287

1574 Monika Flacke-Knoch, «Original und Faksimile», in: Dies., *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik: Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Diss., Jonas, Marburg, 1985, S. 100-110, hier: S. 100. Zum „Raum der Gegenwart“ s.: Sabine Lange, «Der „Raum Gegenwart“ von Lazlo Moholy-Nagy», in: Anette Kruszynski, Dirk Luckow, Freya Mülhaupt (Hg.), *Museum der Gegenwart. Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Ausst.-Kat., Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 1987, S. 59-69

1575 In Anlehnung an Dorners Bezeichnung des Kestner-Museums, welches er bis 1937 leitete, als „Laboratorium für eine neue Philosophie der Kunstgeschichte“. (DORNER 1959, S. 19)

Kunstvereine prägnanten, diskursiven Rahmen der Wechselausstellung jenseits des kanonischen Anspruchs eines Museums öffentlichkeitswirksam zu entwickeln.

3.2.3.2 Schauplätze, Felder und Positionen der Debatte um „Original und Reproduktion“ 1926-1936

In der Ausstellung „Original und Reproduktion“ wurden Werke zeitgenössischer und alter Kunst im Original¹⁵⁷⁶ und deren Faksimile-Reproduktionen in einem öffentlichen „Wettbewerb“ gegenübergestellt. So populistisch diese Gegenüberstellung von zeitgenössischen Graphiken und ihren nach neuesten technischen Möglichkeiten erstellten Faksimile-Reproduktionen in der Ausstellung erscheint, wird sie Teil und Anreger einer Debatte, die einen ihrer Höhepunkte in dem vom Kunsthistoriker Michael Diers so bezeichneten „Hamburger Faksimile-Streit“¹⁵⁷⁷ fand. Michael Diers hat 1986 die Wiederentdeckung des im Zuge dieser Auseinandersetzungen veröffentlichten Textes von Erwin Panofsky zum Anlass genommen, den „unbekannt gebliebenen“ Aufsatz wieder abzdrukken, die verschiedenen Schauplätze der Debatte zu recherchieren und in einen größeren kunstgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen.^{1578 1579}

Gleichzeitig muss jedoch betont werden, dass auch die Ausstellung selbst eine besondere Wirksamkeit in der Fachwelt entfaltet haben muss, folgt man Heinz Köhn, der in einem Aufsatz 1931 den museumswissenschaftlichen Aspekt der Debatte mit Blick auf eine zuvor veranstaltete Tagung des *DMB* zum Thema zusammenfasste und festhielt:

„Der Ursprung dieser Kontroverse ist bekannt. Er liegt in der Kritik, die Sauerlandt an dem Gipsmuseum der Lübecker Katharinen-Kirche und an der in ihrer pädagogischen Zielsetzung nicht einwandfreien Ausstellung der Kestnergesellschaft in Hannover übte.“¹⁵⁸⁰

Zwischen 1929 und 1930 verdichteten sich die unterschiedlichen Stellungnahmen von Museumsdirektoren/Kunstvereinsleitern und Kunstwissenschaftlern zum Thema der Reproduktion in der bildenden Kunst. Die maßgeblichen Protagonisten der Debatte sind von Anfang an Carl Georg Heise, Max Sauerlandt und Alexander Dörner. Im Hintergrund stand die 1926 durch Carl Georg Heise in der Lübecker Katharinenkirche konzipierte Ausstellung „Lübecker Kunst außerhalb Lübecks“ (Juni 1926), in welcher er an anderen Orten befindlichen, mittelalterlichen Kunstwerke aus der Hand Lübecker Meister in Form

¹⁵⁷⁶ Höchstwahrscheinlich handelte es sich hier durchgehend um Papierarbeiten.

¹⁵⁷⁷ DIERS 1986, S. 125-137

¹⁵⁷⁸ Erwin Panofsky, „Original und Faksimilereproduktion“, Sonderdruck, in: Der Kreis 1930, repr. in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Werke. Theorien. Dokumente, Bd. 5, 1986, S. 111-123

¹⁵⁷⁹ Kurz zuvor hat die Kunsthistorikerin Monika Flacke-Knoch die historische Debatte um Original und Faksimile, jedoch von der Hannoverschen Perspektive aus, in einem Exkurs ihrer Dissertation behandelt. (FLACKE-KNOCH 1985) Darüber hinaus sind d. Verf. keine tiefergehenden Behandlungen der historischen Debatte bekannt. Michael Diers erwähnt noch einen weiteren, hier nicht berücksichtigten kunsthistorischen Beitrag zum Thema: Ulrich Weisner, „Original und Reproduktion“, in: Westfalen, B. 55, H. 1-2, 1977, S. 205-219

¹⁵⁸⁰ H. S. Köhn, «Original und Faksimile», in: Museumskunde, Bd. 20, H. 3, 1931, S. 53-58, hier: S. 53

von Gipsreproduktionen gemeinsam mit den Originalen in der Katharinenkirche präsentiert hatte.¹⁵⁸¹ Diese Ausstellung wurde in den zeitgenössischen Fachkreisen kontrovers diskutiert.¹⁵⁸² Die hierbei entwickelten Positionen bildeten einen Teilhintergrund des 1929/30 u. a. anlässlich der Ausstellung in der *Kestner-Gesellschaft* geführten Diskussion, die sich im Juni 1929 in der eingangs erwähnten Umfrage im „Hannoverschen Kurier“¹⁵⁸³ und anknüpfend daran ab September 1929 bis Frühjahr 1930 in verschiedenen Beiträgen in der Hamburger Zeitschrift „Der Kreis“¹⁵⁸⁴ niederschlug. Jedoch schon im Juni 1929, also parallel zur Ausstellung „Original und Reproduktion“ in der *Kestner-Gesellschaft*, hatte Max Sauerlandt, in provozierendem Kontext, kritisch und indirekt auf Heise gemünzt, seine Position zur Verwendung von Faksimile-Reproduktionen im Museum klar gemacht.¹⁵⁸⁵

Mit einem Beitrag unter dem Titel „Verteidigung des Originals“ klinkte sich Sauerlandt direkt in die von der Ausstellung angeregte Debatte im Rahmen der Umfrage im „Hannoverschen Kurier“ ein.

Davon ausgehend, dass das „originale Kunstwerk“ entstünde „wie nur durch die an einen bestimmten Körper gebundene eine Seele der eine Mensch“, könne die Reproduktion niemals dasselbe ersetzen, zumal „die zeugenden Kräfte des Kunstwerks in [ihr] abgestorben“ seien. Aufbauend auf diesem „organizistischen“ Kunstbegriff¹⁵⁸⁶, führte er das „Auseinanderleben“ von Original und seiner Reproduktion im Verlauf der Zeit als Beweis den fundamentalen Unterschied zwischen Original und Reproduktion an. Seinen Kunstbegriff stellte Sauerlandt auch über der Tatsache, dass eine (noch vor der Ausstellung in der *Kestner-Gesellschaft*) durchgeführte Vergleichsdemonstration unter Experten die einhellige Verwechslung von Original und seiner „vollkommensten Reproduktion“ erbracht hatte.¹⁵⁸⁷ Die extremste Gegenposition zu Sauerlandt vertrat im

1581 ENNS 1979, S. 288

1582 DIERS 1986, S. 127. S. hierzu: ENNS 1979, S. 99-101 sowie die Einzelstudie: Jutta Meyer, „Lübeckische Kunst außerhalb Lübecks“: Die Gipsabgusssammlung der 700-Jahrfeier der Reichsfreiheit der freien und Hansestadt Lübeck 1926, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 90, 2010, S. 273-317. Auch der eingangs behandelte, kurz vor der Ausstellung Heises verfasste Artikel von Alexander Dörner stand vermutlich hiermit in Zusammenhang. (DÖRNER 1926)

1583 UMFRAGE 1929, o. S.

1584 Zur Zeitschrift „Der Kreis“ s. S. 255 f. & Anm. 1406

1585 Max Sauerlandt, «Der Bamberger Reiter – gefälscht!», in: Der Kreis, Jg. 6, H. 3, 1929, S. 133. Dieser Text, von Diers als Auslöser des „Hamburger Faksimile-Streits“ bezeichnet (DIERS 1986, S. 126), erscheint vor allem darin äußerst provozierend, dass Sauerlandt die in einem Katalog der Firma WMF angebotene galvanoplastische Reproduktion des berühmten Bamberger Reiters in allen Größen gleichsetzt mit modernen musealen Konzeptionen, wie jener von Heise in Lübeck, wenn er schreibt: „Aus der vergleichsweise harmlosen, wenn auch nicht gerade sehr gemütlichen und – wie soll man sagen? – klinisch sauberen Totenhalle der alten Gipsabgusssammlungen ist ein blödes Panoptikum scheinlebendiger Kunstwerke geworden.“ (SAUERLANDT 1929a)

1586 Vgl. WINKLER 2002, S. 243

1587 Max Sauerlandt. «Verteidigung des Originals», in: UMFRAGE 1929, o.S. Eingehend auf die „amüsante Preisfrage der Kestner-Gesellschaft“ hält Sauerlandt (der das Ergebnis des Wettbewerbs nicht kennt) es für möglich, dass die Originalen von ihren Reproduktionen hier auch von Sachverständigen nicht unterschieden werden könnten, zumal in eine unter vielen Experten durchgeführte Vergleichsdemonstration zwischen Franz Marcs „Gazelle“ und einer technisch „vollkommenen

Rahmen der Umfrage und in der Folge Alexander Dorner. In seiner Stellungnahme unter dem Titel „Das Lebensrecht des Faksimiles“ mahnte er, beziehend auf das Faksimile im „Idealzustand“¹⁵⁸⁸, umgekehrt zu Sauerlandt an, dass „[uns] der „Schauer vor dem Original““ aufs gröblichste abgewöhnt [werde], indem wir uns blamier[t]en mit unserem Instinkt für das Originale“, weil dieser „Schauer“ sich „vor der Einmaligkeit der realen Erscheinung des Originals – nicht vor der großen geistigen Leistung“ ereigne. Letztere würde eben durch die Reproduktion in ihrer „Wirkung auf die Menschheit auf eine viel größere Basis gestellt“, denn hier „erlebe das große Kunstwerk [...] in sichtbarer Form wirklich vor der großen Allgemeinheit seine Triumphe.“¹⁵⁸⁹

Anknüpfend an die im Juni 1929 im „Hannoverschen Kurier“ durch die Ausstellung in der *Kestner-Gesellschaft* ausgelöste Umfrage wurden Einzelbeiträge von Sauerlandt, Heise und Dorner in der Zeitschrift „Der Kreis“ im September/Oktober 1929 publiziert, auf welche im Märzheft 1930 von „Der Kreis“ im Rahmen einer weiteren Umfrage zum Thema in umfassender, kunstkritischer Form die Positionen von Alexander Dorner, Arthur Haselhoff¹⁵⁹⁰, Gustav Pauli, Fritz Schumacher, Max Sauerlandt sowie der erwähnte Text von Erwin Panofsky zur Veröffentlichung kamen.¹⁵⁹¹ Über die in weiten Teilen kunstpolitisch motivierte, zumal intensiv unter Museumsbeamten geführte Debatte zum Thema „Original und Reproduktion“ hinaus¹⁵⁹² erfuhr der „Hamburger Faksimile-Streit“¹⁵⁹³ durch die in einem zusätzlichen Sonderheft im Frühjahr 1930 nochmals in voller Länge veröffentlichte Stellungnahme von Erwin Panofsky¹⁵⁹⁴ eine kunstphilosophische und, retrospektiv betrachtet, geistesgeschichtliche Dimension. Diesen Aspekt der Debatte hat Michael Diers fokussiert, der die Schrift Panofskys, durch welche „von einer höheren Warte aus die Debatte [...] aus dem Parteienstreit erlöst wird“, trotz ihrer Eigenschaft als „Gelegenheitsschrift zu einer ‚Spezialfrage‘“ in Bahnungszusammenhang zu Walter Benjamins 1935/36 verfasstem Grundlagentext „Das

Reproduktion“ keiner das Original erkannt hätte.

1588 Alexander Dorner, «Das Lebensrecht des Faksimiles», in: UMFRAGE 1929, o. S.. Dieser sei in der Praxis auf die mit „besten Verfahren hergestellten“ Reproduktionen beschränkt, auf Skulpturen (galvanoplastische Methode) sowie Handzeichnungen, Aquarelle und Pastelle (photomechanische Methode). (Ebd.)

1589 Ebd.

1590 Arthur Haselhoff (1872-1955) wurde 1920 als ordentlicher Professor auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Christian-Albrechts-Universität Kiel berufen. Dort war er auch Direktor der Kieler Kunsthalle und bis 1939 Vorsitzender des Kunstvereins Schleswig-Holstein. S. a.: Kap. 2.1.3.1

1591 Die Herausgeber, Alexander Dorner, Arthur Haselhoff, Erwin Panofsky, Gustav Pauli, Fritz Schumacher, Max Sauerlandt, «Original und Faksimile – Stellungnahmen», in: Der Kreis, Jg. 7, H. 3, , 1930, S. 156-168, im Folgenden: STELLUNGNAHMEN 1930

1592 S. hierzu die Recherchen von Monika Flacke-Knoch, in welchen die aus dem Faksimile-Streit erwachsene Ablehnung Alexander Dorners als Mitglied im *DMB* durch dessen Vorstandsmitglied Max Sauerlandt anhand von Korrespondenzen nachgewiesen wird. (FLACKE-KNOCH 1985, S. 104 ff.)

1593 S. Anm. 1564

1594 S. Anm. 1578

Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ stellt.¹⁵⁹⁵

Der museumswissenschaftliche und kunstpolitische Aspekt der Debatte drehte sich jedoch konkret um die Fragen, ob die Reproduktion das Original schädigt bzw. auf welche Weisen sie mit dem Original konkurriert, ob die Reproduktion als Lehrgegenstand museumsfähig bzw. -würdig ist und ob sie gar die Kunst oder die Kunstauffassung in Gefahr bringt oder ihr im Gegenteil zuträglich ist. Die Debatte war keinesfalls nur kunsttheoretisch motiviert. Im September 1930 auf der Tagung des *DMB* in Essen wurden richtungsweisende Ergebnisse, somit von höchster museumspolitischer Instanz, erarbeitet und in einer „Resolution“ verabschiedet, dies mit klaren Konsequenzen für das Museum und den Reproduktionsmarkt:

„Die Anwesenden halten es für ihre besondere Aufgabe durch Ausstellung und andere Belehrungen auf die Wesensverschiedenheit zwischen jeder Reproduktion und dem Original aufklärend hinzuweisen. Die großen Reproduktionsanstalten sollen gebeten werden, ihre Reproduktionen nicht mehr als ‚täuschenden Ersatz‘ für das Kunstwerk, sondern als ‚gute Wiedergabe‘ zu bezeichnen. Auch die besten Faksimile-Reproduktionen können im Museum nur für wissenschaftliche und belehrende Zwecke Verwendung finden und nur unter der Voraussetzung, daß sie jedesmal als Wiedergabe eindeutig gekennzeichnet werden.“¹⁵⁹⁶

Parallel zur Tagung wurde eine Ausstellung im Folkwang-Museum veranstaltet, welche die „in ihrer pädagogischen Zielsetzung nicht einwandfreien Ausstellung der Kestner-gesellschaft in Hannover“¹⁵⁹⁷ korrigieren sollte, indem sie die schwankende Qualität anhand von unterschiedlichen Reproduktionen eines Originals unter Beweis stellte.¹⁵⁹⁸ Offiziell und formal erscheinen damit die von Panofsky als „Originalfanatiker“ über die von ihm als „Faksimilisten“ bezeichneten die Oberhand gewonnen zu haben.¹⁵⁹⁹ Die Verfechter des Originals sahen ihren Sieg jedoch nur als einen „geistigen Rückschlag“ angesichts der rasanten Technisierung der modernen Gesellschaft, wie sich Köhns Bilanz der Kontroverse entnehmen lässt.¹⁶⁰⁰

1595 DIERS 1986, S. 129-130. Als Beweis für die Wahrscheinlichkeit, dass Benjamin die Debatte kannte, führt Diers dessen „Aufmerksamkeit“ für den Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg an, aber vor allem inhaltliche Kongruenzen mit Benjamins Kunstwerktext; so die Verwendung des Begriffs der „Aura“ in der Stellungnahme von Karl Kurt Eberlein in „Der Kreis“ und die ausführliche Untersuchung der Reproduktionstechnik der Schallplatte in der Stellungnahme von Panofsky. (DIERS 1986, S. 131)

1596 O. A., «Aus den Verbänden. Tagung der Kunst- und Kunstmuseen [Abteilung A des DMB] in Essen am 14. und 15. September», in: *Museumskunde*, Bd. 20, H. 3, 1931, S. 43-45, hier: 43-44; hier wird auch auf den Beitrag von H. S. Köhn (KÖHN 1931) als Sammelreferat zu diesem Tagesordnungspunkt hingewiesen.

1597 KÖHN 1931, S. 53.

1598 Ebd., S. 54

1599 S. PANOFSKY 1986 (1930)

1600 „Das Umsichgreifen der Reproduktion [...] kann nicht aufgehalten werden. Geschäftsinteresse, der technische Anreiz ihrer fortschreitenden Verbesserung, die innere Triebkraft des einmal angeschlagenen Grundgedankens drängt sich immer weiter vorwärts. Mag sein, daß in ihr sich etwas von der Macht der kollektiven und technischen Strömungen der Gegenwart auswirkt [...] denkbar bleibt, daß trotz Kollektivismus etwa wie in Rußland ein Hunger nach den echten Einzelwerken in den Museen erfolgt und [,] daß ein geistiger Rückschlag erfolgt.“ (KÖHN 1931, S. 58)

Dorner hatte sich im Rahmen der ersten Umfrage im „Hannoverschen Kurier“ auf die Überwindung des traditionellen Kunstwerkbegriffs sowie museumswissenschaftliche und reproduktionstechnische Fragen konzentriert, jedoch angedeutet, dass die „technischen Fortschritte unseren Glauben an die materielle Einmaligkeit des Originals überall in der Nachbarschaft der bildenden Kunst [er nennt Film, Radio und Grammophon] erschüttert“ hätten.¹⁶⁰¹

An diesen Gedanken knüpfte Dorner ein Jahr später in seiner Stellungnahme in der Zeitschrift „Der Kreis“ an, indem er die Frage auf die gegenwärtige bildende Kunst bezog und festhielt, dass,

„die Faksimilierung [...] auch heute noch den Künstlern derjenigen Richtungen, bei denen nach wie vor die Einmaligkeit des Kunstwerks ein Teil seines Wesens, und bei denen das Original ein ungeheuer kompliziertes Gebilde allerfeinster Nuancen ist, etwas sein [muss], was in seinem wirklichen Charakter entweder nicht erkannt und dann geduldet oder als Feind der Kunst bekämpft“¹⁶⁰²

werde, dass hingegen,

„bei den Vertretern der modernsten Kunstrichtungen, so beim Neoplastizismus eines Mondrian, oder dem Konstruktivismus eines Lissitzky [...] der neue und bisher undenkbbare Zustand ein[trete], daß die Künstler das Faksimile als eine ihrer Kunst adäquate Erscheinung und als Verbündeten betrachten. Denn für diese Kunstwerke, die keine differenzierten Illusionen von Oberflächenansichten von Körpern innerhalb einer Raumbühne geben wollen, sondern in einfachsten Formen die aus dem Illusionsraum befreiten Flächen, Linien, Farben selbst in ihrer realen Struktur, ist die Faksimilierung nicht nur keine Gefahr, sondern in ihrer Exaktheit sogar eine Verbesserung. Die Einmaligkeit des Kunstwerks als materielle Erscheinung ist hier weder ideell noch praktisch notwendig.“¹⁶⁰³

Wenngleich Dorner die Bedeutung der Reproduktion in der modernen bildenden Kunst nicht im Kontext der Ausstellung in der *Kestner-Gesellschaft*, sondern erst in zweiter Instanz ins Feld führte, bildete sie, zumal vor dem Hintergrund des geplanten „Raums der Gegenwart“ sowie der intensiven Vermittlung konstruktivistischer Kunst in der *Kestner-Gesellschaft*, einen gewichtigen und sprengstoffartigen Teil der gesamten Kontroverse. Wie sehr die Frage nach dem Platz der Reproduktion im Museum mit Erweiterung des Kunstbegriffs durch die moderne Kunst verquickt war, lässt sich umgekehrt an Sauerlandts Stellungnahmen ablesen. In seiner intensiv betriebenen Propaganda zum Thema, die er u. a. in „Drei Betrachtungen zur Stellung der Kunst in unserer Zeit“ veröffentlichte¹⁶⁰⁴, stellte der Förderer und Verfechter des deutschen Expressionismus, empört über die Vorstellung, dass des zukünftigen Künstlers Aufgabe sei der

¹⁶⁰¹ DORNER 1929. o.S.

¹⁶⁰² STELLUNGNAHMEN 1930, S. 156

¹⁶⁰³ Ebd., S. 157

¹⁶⁰⁴ Max Sauerlandt, Das Sofabild oder die Verwirrung der Kunstbegriffe. Original und Faksimilereproduktion. Die deutschen Museen und die deutsche Gegenwartskunst: Drei Betrachtungen zur Stellung der Kunst in unserer Zeit, Riegel, Hamburg, 1930

„Reproduktionsindustrie Material zu liefern“¹⁶⁰⁵, die „Naturverbundenheit des Kunstwerks, sein lebendiges Mitunsleben“¹⁶⁰⁶ als Grundprinzip seines Kunstwerk-Begriffs heraus.

3.2.3.3 Bedeutung der Reproduktion im Kunstverein – vom Bildungsinstrument zum Kunstprodukt

Die politischen, geistigen und künstlerischen Positionen, die in der Debatte um die Ausstellung „Original und Reproduktion“ in der *Kestner-Gesellschaft* zum Ausdruck kamen, können auch vor dem Hintergrund der seit dem 19. Jahrhundert durch die deutschen Kunstvereine geschaffene Bedeutung der Reproduktion als demokratisches Kunstprodukt und Handelsware betrachtet werden.

Die graphische Vereinsgabe, ob als reproduzierende Graphik, nachbildend oder als Faksimile¹⁶⁰⁷, oder als Originalgraphik, stellte einen nicht unwesentlichen „Bodensatz“ des Kunstvereinsbetriebs dar.

In ihrer umfassenden Untersuchung über die „Verbreitung der Künstlergraphik seit 1870“ hebt die Autorin Henrike Junge die „wichtige Rolle der Kunstvereine als Protektoren der reproduzierenden Graphik“ hervor.¹⁶⁰⁸ Denn erst durch die Kunstvereine, in der „Zusammenfassung vieler Einzelkräfte mit künstlerischem Bedürfnis [...] [sei] die finanzielle Grundlage für derartige Unternehmungen“, nämlich die Beauftragung und Produktion von Reproduktionsgraphik als Vereinsgabe bzw. Prämienblatt für die Mitglieder, geschaffen worden.¹⁶⁰⁹ Diese in der Geschichte der Kunstvereine so wesentliche Prägung ist, neben der Formung des Ausstellungswesens, insbesondere durch das Format der Wanderausstellung, ein wesentlicher Faktor in der Entwicklung der deutschen Kunstvereine zu Kunstinstitutionen mit großer Breitenwirkung in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Dies lassen zumindest die strukturellen Untersuchungen vermuten. 1890 kamen im *Düsseldorfer Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* 700 einheimische auf 4000 auswärtige Mitglieder, was ein Autor in seinem Beitrag über die schlechte Qualität der Vereinsgaben, als Beweis dafür anführt, dass die meisten wegen der Vereinsgaben Mitglieder von Kunstvereinen würden.¹⁶¹⁰ Mit den

¹⁶⁰⁵ Ebd. S. 17

¹⁶⁰⁶ SAUERLANDT 1930, S. 26

¹⁶⁰⁷ Diese unterschiedlichen Darstellungsformen werden hier in ihrer Funktion als Vereinsblatt zusammengeworfen. Es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen den nachbildenden Kupferstichen, Lithographien und Radierungen, die ein singuläres Kunstwerk aus einem anderen Material, in das einer reproduzierbaren Graphik, durch Auge, Anschauung und Hand des Berufslithographen übertragen, und dem Faksimile, welches darauf abzielt, sich mittels verschiedener mechanischer Prozesse dem Original in Material und Ausführung aufs Äußerste, als Replik optisch anzunähern.

¹⁶⁰⁸ JUNGE 1989, hier: S. 19

¹⁶⁰⁹ Ebd.

¹⁶¹⁰ O.A., «Stiche und Radierungen als Vereinsblätter», in: *Chronik der vervielfältigenden Kunst*, H. 4, Bd. 3, 1890, S. 30

steigenden Mitgliederzahlen der Kunstvereine in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist jedoch, Junge zufolge, auch ein materieller und inhaltlicher Qualitätsverlust der Vereinsgaben zu beobachten. Die photomechanische Reproduktion von Papierarbeiten oder Gemälden durch auswärtige Verlage wurde schneller und billiger als die vormals bevorzugten, nachbildenden graphischen Techniken des Kupferstichs, der Lithographie oder der Radierung.¹⁶¹¹ Ebenso am Beispiel der verlegerischen Aktivitäten des *Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen* in Düsseldorf im 19. Jahrhundert interpretiert die Autorin Birgit Biedermann die Entwicklung der Funktion der Kunstvereinsgraphik vom „Bildungsinstrument“ hin zum Mittel bzw. „Bestandteil der Mitgliederpolitik“ der zu großen Organisationen angewachsenen Vereine.¹⁶¹² Die Gründungsgeschichte des *Hamburger Kunstvereins*, der sich aus einem kleinen Kreis von Sammlern alter Graphik bildete und aus dessen Sammlung später das Kupferstichkabinett der Kunsthalle hervorging, kann als herausragendes Beispiel der historischen Bedeutung der Graphik im Kunstverein gelten. In der Herstellung von „Umrissstichen“ der vom Kunstverein angekauften Werke wird die Bildungsfunktion der Vereinsblätter greifbar; sie markiert auch den Beginn einer verbreiteten Kunstaneignung durch das Bürgertum. Indikatoren für die Entwicklung der massenhaften Verbreitung qualitätsloser, nachbildender Reproduktionsgraphik als „Werbemittel“¹⁶¹³ der deutschen Kunstvereine im späten 19. Jahrhundert sind zum einen der Überdruß der Mitglieder an den in hohen Auflagen vertriebenen Blätter¹⁶¹⁴ und zum anderen das Auftauchen von Reproduktionsverlagen, die unter fiktiven Kunstvereinsnamen firmieren. Biedermann hebt insbesondere die Funktion der als Vereinsgaben, -blätter, Gedenk-, Prämien- und Kunstvereinsblätter, Jahresgaben, Vereinsgeschenke, Kunstvereinsgaben bezeichneten jährlich aufgelegten Reproduktionsgraphiken hervor, die dem Mitglied ja nicht nur als „Aktienprämie“, sondern auch im Rahmen der Verlosung zur Gewinnaufstockung als

1611 „Trotz steigender Mitgliederzahlen der Kunstvereine um die Jahrhundertwende schrumpfte jedoch der Etatsposten für die Reproduktionsgraphik stetig. Die Hinwendung zur preiswerter und schneller zu produzierenden photomechanischen Reproduktion war also nur folgerichtig.“ (JUNGE 1989, S. 20); die Autorin weist diese Tendenz vor allem an den Entwicklungen des Düsseldorfer Kunstvereins nach, dessen Archive nicht nur erhalten sind, sondern bereits 1928 durch die Schrift „Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit“, Hamburg, 1928, von Paul Horn aufgearbeitet wurde.

1612 BIEDERMANN 1994. Im Hinblick auf die parallel zu den Mitgliederzahlen steigende Herstellung von Reproduktionen in der zweiten Hälfte des 19. Jh., stellt die Autorin fest, dass „diese Zahlen [verdeutlichen], daß die Prämienblätter ein außerordentlich wichtiges Material für die Kenntnis und Beurteilung der Kunstverbreitung und Rezeptionsgeschichte der bürgerlichen Kunst im 19. Jahrhundert darstellen.“ (BIEDERMANN 1994, S. 93)

1613 JUNGE 1989, S. 15

1614 Über die Situation um 1890 im *Münchener Kunstverein* erfährt man, dass „Die Unzufriedenheit mit den Stichen zum Theil auf einer nicht immer glücklichen Wahl des Vorwurfs beruh[e], zum Theil in dem Bewußstein, daß sich mit den Jahren in jedem Hause eine Collection derartiger Prämienbilder angesammelt [...] [habe], denen man in jeder Familie wieder [begegnet].“ Darüber hinaus sei „der künstlerische Wert“ durch die „Druckplattenabnutzung, welche durch eine Auflage von 6000 bis 7000 herbeigeführt wird [...] ein äußerst geringer“. Die Wertschätzung des Kunstvereinsproduktes sei so gering, dass einige Vereinsmitglieder seit Jahren dazu übergegangen seien, das Prämienblatt den „überbringenden Vereinsdienern als Gratification zu überlassen.“ (O.A. 1890, S. 30)

„Nietenblatt“ zukamen.¹⁶¹⁵ Anknüpfend an die Argumentation von Biedermann hat sich im Zuge der Lokalrecherchen zu Kunstvereinsgründungen der zwanziger Jahre im Rahmen dieser Arbeit der Eindruck vermittelt, dass es in den zwanziger Jahren nicht unüblich war, unter dem Vorwand der gemeinschaftlichen und gemeinnützigen Kunstpflege Geschäftsideen mit spekulativem Charakter zu verwirklichen. Die Entwicklung der Vereinsblätter ist ein wichtiges Indiz für die in Kap. 2.1.1.1 beschriebenen Aspekte von Erfolg und Niedergang des Kunstvereins im 19. Jahrhundert. Im Zuge der zunehmenden Zersplitterung alter bürgerlicher Lebensmuster sowie einer die Weimarer Republik prägenden „stets progressive[n] Massenkultur“¹⁶¹⁶, stellte die gesellschaftliche Situation nochmals völlig neue Anforderungen an die traditionellen Kunstvereine.

Um nun die Diskussion der Bedeutung von Original und Reproduktion in der Kunst am Beispiel der Ausstellung in der *Kestner-Gesellschaft* zu fokussieren, sind jedoch nicht nur die Analyse der strukturellen Muster des von den Kunstvereinen getragenen Reproduktionsmarktes wichtig, sondern vor allem die parallel dazu verlaufenden und mit ihr verquickten Entwicklungen in der Kunst selbst.

Henrike Junge verdichtet in ihrer bereits erwähnten Arbeit über die Entwicklung der Künstlergraphik seit 1870 grundlegende Zusammenhänge zu einer Kernthese, dass nämlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „mit der Ablösung der Reproduktionsgraphik durch die fotomechanische Reproduktion“ die traditionellen graphischen Techniken (Kupferstich, Radierung und teilweise Lithographie) freigesetzt wurden für die Umsetzung in der Künstlergraphik.¹⁶¹⁷ Diese Entwicklung beschreibt sie u. a. anhand der zahlreichen Radiervereine, welche in Anknüpfung an die Einrichtung von Werkstätten in den Akademien seit den 1870ern bis in die 1910er Jahre zur Produktion und Verbreitung dieses neuen Mediums beitrugen. Die ab ca. 1900 als „Originalgraphik“ bezeichnete „Künstlergraphik“ setzte sich durch die Umsetzung eines originalen Bildeinfalls in der Graphik wesentlich von der von den Kunstvereinen bis 1900 in Massen verbreiteten Reproduktionsgraphik, die ja einen fremden Bildentwurf als Graphik nachbildete, ab.

Besonders relevant scheint hier, auch historisch betrachtet, der Begriff der „Originalgraphik“, da er im Hintergrund des „Hamburger Faksimile-Streits“ eine Rolle spielte. Junge führt ihre Recherchen beispielhaft an der Geschichte der 1925 in Hamburg-Langenhorn gegründeten *Griffelkunst-Vereinigung*, welche auf die hamburgische Tradition der Kunsterziehungsbewegung, vor allem auf Lichtwarks Wirken, zurückgeht.

¹⁶¹⁵ BIEDERMANN 1994, S. 91 ff.

¹⁶¹⁶ HERMAND/TROMMLER 1988, S. 13

¹⁶¹⁷ JUNGE 1989, S. 14, 20

Lichtwark hatte seinerseits als Direktor der Kunsthalle die Herstellung einer Edition preiswerter „Originalgraphik“ durch die *Gesellschaft für Hamburgische Kunstfreunde* initiiert, und Max Sauerlandt setzte als Anführer der „Originalfanatiker“ diese Tradition fort, indem er in Hamburg die Ausstattung von Schulklassen mit Originalgraphik einführte; letzteres findet im Abschlussbericht der Tagung des DMB 1930 Erwähnung als vorbildliches Mittel der Kunstvermittlung.¹⁶¹⁸ Es wäre jedoch zu einfach, nun die „Originalgraphik“, etwa unter Anführung der berühmten Holzschnitt-Mappen, die die Künstlergruppe *Brücke* ab 1906 an Mitglieder herausgab, gegen die minderwertige Reproduktionsgraphik auszuspielen. Denn Letztere erhält sowohl in der Kunst als auch in der Kunstvermittlung eine neue Bedeutung. 1918 gründete Julius Meier-Gräfe (1867-1935) die Marées-Gesellschaft¹⁶¹⁹, welche in ihrem Verlagsprogramm Mappen mit Originalgraphik und Faksimiles von Handzeichnungen, Aquarellen und Pastellen anbot.¹⁶²⁰ Und auch in Kunstvereinen mischte sich nun das Angebot von Reproduktions- und Originalgraphik. Die von der Marées-Gesellschaft herausgegebenen Faksimiles wurden mit Farbenlichtdruck auf dem Original möglichst ähnlichem Papier in der der Gesellschaft angegliederten Ganymed-Presse hergestellt und erreichten damit höchste Genauigkeit bei der Wiedergabe des Originals. Zudem propagierten sie damit neue Formen der Kunstvermittlung: „Unsere Mappenwerke erschließen dem Künstler, Kunstfreund und Forscher Möglichkeiten der Belehrung, des Vergleichs und vor allem des Genusses, an die früher nicht gedacht werden konnte.“¹⁶²¹ Faksimiles dieses Anspruchs waren jene „Faksimiles im Idealzustand“, auf die Dorner sich 1929 in seiner museumswissenschaftlichen Argumentation stützte.¹⁶²² Dorner und Sauerlandt erwähnten beide in ihren Texten den „Fall der ‚Antilope‘ von Marc“¹⁶²³ bzw. der „Gazelle“¹⁶²⁴, der Vergleichsdemonstration eines Originalwerkes von Franz Marc mit einem Faksimile unter Kunstsachverständigen. Hier handelte es sich höchstwahrscheinlich um die Faksimilereproduktion der Marées-Gesellschaft des Werkes „Gazelle“, 1912, von Franz Marc (Abb. 95).¹⁶²⁵ Wesentlicher Auslöser des „Faksimile-Streits“ war die einschneidende Wirkung einer

¹⁶¹⁸ KÖHN 1931, S. 57

¹⁶¹⁹ Ob es sich bei der Marées-Gesellschaft um einen Verein handelte, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden.

¹⁶²⁰ O. A., «Verzeichnis der Marées-Drucke», in: Piper-Verlag (Hg.), Almanach 1904-1924 des Verlages R. Piper & Co, München 1924, S. 105 ff., zit. n.: JUNGE 1989, S. 97

¹⁶²¹ O.A., «Soziale Bedeutung», in: PIPER-VERLAG (Hg.) 1924, S. 103, zit. n.: Ebd.

¹⁶²² DORNER 1929, o. S.

¹⁶²³ DORNER 1926, o. S.

¹⁶²⁴ SAUERLANDT 1929b

¹⁶²⁵ Es wurde erstmals als Faksimile in der Mappe des Verlags der Marées-Gesellschaft: Die Kunst der Gegenwart, Zweiundvierzig Faksimiles nach Aquarellen und Zeichnungen zeitgenössischer Künstler, mit einer Einleitung von Julius Meier-Graefe, 1923, veröffentlicht und ab 1929 als Piperdruck, Nr. 54 vertrieben. (Piper & Co. (Hg.), 25 Jahre R. Piper & Co. Verlag, 1904-1929, Piper, München, 1929)

erheblichen Verbesserung der photomechanischen Techniken¹⁶²⁶, die, wie es ja in der Ausstellung der *Kestner-Gesellschaft* spielerisch vorgeführt wurde, dazu führte, dass Original und die Faksimile-Reproduktion, zumindest was Papierarbeiten betraf, nicht mehr mit dem Auge zu unterscheiden waren. Die zudem von der Marées-Gesellschaft geäußerte Absicht, „Museen und künstlerischen Ausbildungsstätten Probe- und Fehldrucke unentgeltlich zu Verfügung zu stellen“¹⁶²⁷, nahm den ab Mitte der zwanziger Jahre insbesondere durch Alexander Dorner und C. G. Heise verwirklichten Einzug der Reproduktion ins Museum vorweg.

Die Ausstellung „Original und Reproduktion“ kann retrospektiv betrachtet auch als Selbstreflexion der traditionellen Kunstvereinspraxis, dies nämlich in der Umkehrung dessen, was hier als „Bodensatz“ des institutionellen Erbes der deutschen Kunstvereine bezeichnet wurde, gedeutet werden. Diese rückblickende Interpretation der Ausstellung soll die nun folgenden Thesen zu Vermittlungsweisen und -strukturen in „modernen“ Kunstvereinen einleiten.

1626 Diese hatte Dorner 1926 in seinem Artikel anlässlich der Ausstellung von Piperdrucken erwähnt.
(DORNER 1926, o. S.)

1627 O.A., «Soziale Bedeutung», in: PIPER-VERLAG (Hg.) 1924, S. 103, zit. n.: JUNGE 1989, S. 97

3.3 Vermittlungsweisen und -strukturen in „modernen“ Kunstvereinen

3.3.1 Ausstellungsinszenierung und Ausstellungsarchitektur

Die Inszenierung von Ausstellungen stellt heute einen maßgeblichen Bestandteil der Vermittlung und Wahrnehmung von Kunst dar. Die Ausstellungsinszenierungen moderner Kunst durch „moderne“ Kunstvereine in der Zeit der Weimarer Republik sind aufgrund der schlechten Dokumenten- und Quellenlage ein schwieriges, kaum erforschtes Gebiet. Im Laufe der Recherchen konnten nur wenige photographische Ausstellungsansichten gefunden werden, und den zeitgenössischen Einzelbeschreibungen und Kritiken der Ausstellungen zufolge wurde in der Rezeption dem Kontexten offenbar nur selten Bedeutung zugemessen. Allerdings bieten die sehr wohl dokumentierten musealen, mitunter vom außermusealen Ausstellungswesen beeinflussten Sammlungspräsentationen der Zeit, ein an diese geknüpfter kunstkritischer Diskurs und ein durch die Kunstgeschichte geschaffenes Forschungsfeld und Kanon der Inszenierungen von Ausstellungen moderner Kunst¹⁶²⁸ Leitlinien, um das schnellere Medium der Ausstellungen in „modernen“ Kunstvereinen zu fassen. Die Ausstellungsinszenierung ist jedoch vor allem unter dem Einfluss der modernen Kunst selbst zu betrachten, welche radikal mit den traditionellen Wahrnehmungsformen und -kontexten brach. Die Expressionisten suchten in ihren Ausstellungen eine überzeitliche, universelle und synästhetische Erfahrung zu vermitteln, und mit Dada und den Konstruktivisten, im Bauhaus und durch den *Werkbund* entwickelten sich neue Präsentationsweisen und Vermittlungsformen zwischen Kunst, Industrie, Wissenschaft und Kommerz jenseits der traditionellen Kunstaussstellung.

Hier soll versucht werden, skizzenhaft verschiedene Ansätze der Inszenierung von Ausstellungen einiger in dieser Arbeit behandelten „modernen“ Kunstvereine darzustellen. Die Erforschung der Ausstellungsinszenierung umfasst in diesem Fall neben der Auswahl und Hängung auch begleitende Vermittlungsformen, sie reicht bis hin zur Ausstattung der Ausstellungsräumlichkeiten und vorhandenen Ausstellungsarchitektur.

Hieran anknüpfend wird die Ausstellungsarchitektur des „modernen“ Kunstvereins nochmals gesondert behandelt. Kunstvereinsarchitekturen oder gar die Architektur

¹⁶²⁸ FLACKE-KNOCH 1985; Anette Kruszynski, Dirk Luckow, Freya Mülhaupt (Hg.), *Museum der Gegenwart. Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Ausst.-Kat., Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 1987; Christoph Grunenberg, *The politics of presentation: museums, galleries and exhibitions in New York 1929-1947*, Diss., University of London, London, 1994; Alexis Joachimides, Sven Kuhrau (Hg.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Verlag der Kunst, Dresden, 1995; Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Verlag der Kunst, Dresden, 2001; WINKLER 2002

„moderner“ Kunstvereine stellen keine Typologie dar. Zu variabel und mitunter temporär gestalteten sich die Nutzungsweisen, -ansprüche und -bedürfnisse der Kunstvereine. Vielmehr haben die von Kunstvereinen genutzten oder erbauten Ausstellungslokale teil an einer ganzen Reihe von architektonischen Typologien: Wohnung, bürgerliche Villa, Atelierhaus, Pavillon, Schloss, Museum, Kunsthalle, Ruhmeshalle oder Volks(kunst)haus, all diese baulichen Typen wurden von den hier behandelten „modernen“ Kunstvereinen als Ausstellungs- und Veranstaltungslokale genutzt oder auch für ihre Bedürfnisse adaptiert. Die Ausstellungen und Veranstaltungen kleinerer Vereinigungen fanden mitunter in temporärer Nutzung auch in Galerien oder öffentlichen Veranstaltungssälen statt. Gleichzeitig waren die großen bürgerlichen Kunstvereine des 19. Jahrhunderts als Träger des Ausstellungswesens vielfach von Anfang an in die Konzeption und Architektur der bürgerlichen Museen und Kunsthallen eingebunden und prägten diese auch als Stifter und Erbauer mit.¹⁶²⁹

Als Ausgangspunkt und Maßstab einer möglichen Ausstellungsarchitektur des „modernen“ Kunstvereins wird das 1929/30 von Karl Schneider entworfene Ausstellungsgebäude des *Hamburger Kunstvereins* gesetzt, dessen Planungsgeschichte und Raumprogramm bereits in Kap. 3.2.2.2.3 behandelt wurde. Ansatzweise wird der Versuch einer vergleichenden Darstellung einiger in den 1910er und 20er Jahren projektierten und realisierten „Kunstvereinsarchitekturen“ unternommen, wobei die Typologien vom bürgerlichen Wohnraum über das Volkshaus bis zum Kunstmuseum den Deutungsrahmen liefern.

3.3.1.1 Bild, Wand, Raum und Licht

Am Beispiel einer Reihe von Ausstellungen, die zwischen 1917 und 1920 im *Jenaer Kunstverein* gezeigt wurden, wurde in Kap. 3.1.1 bereits deutlich, dass Grisebach und Dixel in der Auswahl, Hängung und Vermittlung sehr nah am künstlerischen Schaffen einerseits sowie an modernen kunsttheoretischen Diskursen andererseits orientiert waren. Dies wurde in der Vermittlung expressionistischer Werke unter Einbezug von asiatischer Kunst und afrikanischer Plastik jeweils auf der Einzelausstellung von E. L. Kirchner, 1917, und in der „Sommerausstellung“, 1920, und andererseits an der dezidierten Auswahl und Hängung der Einzelausstellung von Paul Klee, 1920, sowie der programmatischen Vermittlung von „Vertreter[n] des rein abstrakten Stils“ in der Gruppenausstellung Molzahn, Klee, Stuckenberg 1919 anschaulich.

All diese Ausstellungen waren entweder in einer vom *Jenaer Kunstverein* zwischen 1914 und 1922 als Ausstellungslokal genutzten Mietwohnung (Abb. 96) oder im Oberlichtsaal

¹⁶²⁹ So z. B. die Kunsthalle Hamburg, das Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld, aber auch das Volkshaus Jena.

des Jenaer Volkshauses („Sommerausstellung“), dem Gründungs- und Ausstellungsort des *Kunstvereins* bis 1914, eingerichtet worden. Während sich der heute noch existierende, als Zeichensaal gebaute Raum schmucklos und mit ateliermäßigen Lichtverhältnissen (Seiten- und Oberlicht) präsentiert, kann über die Ausstattung der Innenräume der Vierzimmerwohnung¹⁶³⁰, welche 1914 vom Architekten Oskar Rohde, einem Schüler von Bruno Paul und Mitglied des *Werkbunds* zu einer Galerie ausgebaut worden war und bis 1922 als Ausstellungslokal genutzt wurde, kaum etwas ausgesagt werden. Ob dieses im Stile der anderen Projekte Rohdes¹⁶³¹ raumkünstlerisch (vielleicht mittels Rahmung und Begrenzung der Räume und Wände) ausgestattet war, ist mangels Photos und Augenzeugenberichten spekulativ.

Wie diverse Forschungen ergeben haben¹⁶³², spielte in den musealen Ausstellungsinszenierungen der zwanziger Jahre u. a. die Frage der Farbgestaltung der Räume eine wichtige Rolle, während bis ca. 1930 die Verwendung von weißen Wänden ausschließlich in Wechselausstellungen praktiziert wurde.¹⁶³³ Als Beispiele für die Verwendung von weißen Wänden werden die jährlich stattfindenden Akademie- und Juryausstellungen sowie eine Reihe von bahnbrechenden Übersichtsausstellungen, darunter die „Beethoven-Ausstellung“ der *Wiener Sezession* (1902), die von Peter Behrens inszenierte „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst“ (1906), sodann die u. a. von F. H. Ehmcke eingerichtete *Sonderbund*-Ausstellung von 1912 und auch die Ausstellung „Neuere Deutsche Kunst“ in Oslo 1932 genannt.¹⁶³⁴

Nachdem dem *Jenaer Kunstverein* die Ausstellungsräume in der Mietwohnung 1922 wegen Aufkündigung nicht zu mehr Verfügung stand¹⁶³⁵, veranstaltete der *Kunstverein* seine Ausstellungen im Jahr 1923 an mehreren Orten gleichzeitig. So im 1. Stock des Prinzessinnen-Schlösschens (Abb. 97), welches von da an dauerhafter Sitz des *Vereins* werden würde, als auch im Archäologischen Museum und im Foyer und in der Wandelhalle des Jenaer Stadttheaters (Abb. 98).

Das Theater war 1921/22 von Walter Gropius und Alfred Meyer umgebaut worden und wurde als Außenspielstätte des Weimarer Nationaltheaters genutzt. Diesem Jenaer Projekt des Direktors der 1919 eröffneten Bauhausschule kommt Wahl zufolge

1630 Walter Dixel, «Bericht über den Kunstverein Jena III (1965)», in: Walter Vitt (Hg.), Walter Dixel: Der Bauhausstil – Ein Mythos. Texte 1921-1965, Josef Keller, Starnberg, 1976, S. 55-73, hier: S. 60-61

1631 O. A., «Innen-Dekoration [Ansichten der Innenaustattungen diverser Wohn- und Arbeitsräume in Jena, Arch. Oskar Rohde]», in: Innendekoration, Jg. 23, H. 10, 1912, S. 389-392. Rohdes Innenarchitektur orientierte sich diesen Projekten zufolge am Stil der Wiener Werkstätte und der Arts & Crafts-Bewegung.

1632 Julian Scholl, «Funktionen der Farbe. Das Kronprinzenpalais als farbiges Museum», in: JOACHIMIDES/KUHRAU 1995, S. 206-219; ACKERMANN 2003

1633 SCHOLL 1995, S. 218

1634 Ebd., S. 218-19

1635 SCHMID, M. 2008, S. 22

„außerordentliche Bedeutung zu, weil es der erste öffentliche Auftrag für Gropius in Thüringen war [...] [der] hinsichtlich der baukünstlerischen Gestaltung Vorstellungen und Absichten des Gründers des Bauhauses vor der Öffentlichkeit am konkreten Objekt demonstrierte.“¹⁶³⁶ Insbesondere die Auseinandersetzung über die Farbgestaltung der Innenräume, die in den Händen des Bauhausmeisters Oskar Schlemmer lag, wurde in der kunsthistorischen Literatur im Hinblick auf die problematische Vereinigung von moderner Architektur und Malerei erforscht und debattiert.¹⁶³⁷ Im Unterschied zum Theatersaal selbst, dessen von Schlemmer entworfene Wandmalereien Gropius grau überstreichen ließ, blieb die Farbgestaltung der übrigen Räume des Theaters wohl erhalten. Sie wurde anlässlich der Eröffnung des Theater von genanntem Architekten Oskar Rohde detailliert beschrieben, der sie als beispielhaftes Farbkonzept auffasste, welches, indem es mehr oder weniger durchgehend „jedem Raumkompartiment des Theaters eine Farbe [zuweise]“, dem Architekten ermögliche, „Raumeindrücke zu verstärken oder zu minimieren“.¹⁶³⁸ Leider lassen die vorhandenen Innenaufnahmen in Schwarz-weiß lediglich eine Aussage über eine „lichte“ Farbwirkung des Foyers zu.

Parallel zur Bauhausausstellung 1923 veranstaltete der *Jenaer Kunstverein* hier im Foyer eine Ausstellung rezenter Malereien und Aquarelle von Wassily Kandinsky und zeigte im 1. Stock graphische Arbeiten von George Grosz und Otto Dix (Juni-Juli 1923), um in der Folge die „Ausstellung neuer Künstler – Konstruktivisten“ mit Werken von Willi Baumeister, Erich Buchholz, Max Burchartz, Walter Dexel, Oskar Fischer, Lazlo Peri, Karl Peter Röhl und Arthur Segal zu präsentieren.

Insbesondere diese „Konstruktivisten-Ausstellung“, die der *Kunstverein* gemeinsam mit Adolf Behne zusammengestellt hatte, wurde im Zusammenhang mit der modernen Architektur des Theaters wahrgenommen. Ein Kritiker hob die „selten gesehene Einheit zwischen Bild, Wand und Raum“ hervor und erklärte, dass der Konstruktivismus „um [der Architektur] willen da [sei] [...] und darüber hinaus zur Problemstellung der architektonischen Frage [erde].“¹⁶³⁹ Behne propagierte in der „Vossischen Zeitung“ diesen von ihm selbst gemeinsam mit Dexel programmatisch inszenierten Zusammenhang zwischen Malerei und Architektur:

„Zum ersten Male sehen wir konstruktivistische Bilder in einem Raume – dem Foyer des Stadttheaters –, der ihre Wirkung steigert, weil er aus dem gleichen Geiste heraus

1636 WAHL 1979, S. 348

1637 S. hierzu: Wulf Herzogenrath, Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur, München, 1973; Ulrich Müller, Walter Gropius. Das Jenaer Theater, Minerva, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 15, Jena/Köln, 2006

1638 Oskar Rohde, «Das neue Theater der Stadt Jena», in: Jenaer Zeitung, 02.10.1922, repr. in: WAHL 1979, S. 49-50, hier: S. 50

1639 E. G., «Konstruktivismus», in: Jenaer Volksblatt, 21.07.1923, repr. in: AK STÄDT. MUSEEN JENA 2009, S. 227-228. Das Autorenkürzel E. G. könnte auch in Anbetracht des Sprachstils für Eberhard Grisebach stehen, was allerdings im Rahmen dieser Arbeit nicht nachgewiesen werden konnte.

hell, klar, bestimmt und einfach gestaltet ist [...].¹⁶⁴⁰

Auch wenn in den Quellen zur Ausstellung die Wirkung der farbigen Wände nicht explizit beschrieben wird, kann man davon ausgehen, dass der Eindruck einer „selten gesehene[n] Einheit zwischen Bild, Wand und Raum“ sich nicht nur auf die Architektur, sondern auch auf die farbige Gestaltung der Wände bezog. Der Beschreibung Rohdes zufolge trat man über einen „blau gemalte[n] Windfang“, in das Foyer, „de[n] lichteste[n Raum] des ganzen Hauses in einer freudigen, gelblichen Tönung“, während die Umgänge in „mattem violett“, die Treppenhäuser „terrakotafarben“ gestaltet waren. In Dexels Werk und Biographie setzte Wöbkemeier zufolge ab 1922 ein „Interesse an räumlichen Gestaltungsfragen ein“, was sich sowohl in ersten Farbgestaltungsentwürfen und seinem malerischen Werk nachvollziehen lässt, aber insbesondere seiner intensiven Auseinandersetzung mit den Farbkonzepten von *De Stijl* sowie auch mit der 1922 von Hinnerk Scheper vorgenommenen Farbgestaltung der Ausstellungsräume im Schlossmuseum Weimar¹⁶⁴¹, die Dixel in einem Artikel wie folgt analysierte: „Es wurde dabei von einem Gedanken ausgegangen, die Hauptfarben der jeweils in einem Raum vereinigten Bildergruppe in gedämpften Tönen in der Wandbehandlung wiederklingen zu lassen. So wurden – durch die abgewandelte Wiederholung des Farbmotivs – Bilder und Raum zur geschlossenen Einheit gestaltet.“¹⁶⁴² Aus Wöbkemeiers Beobachtungen, dass Dixel auch in Differenz zu *De Stijl* die „Farbe nicht als konstruktiven Eingriff“ begriff, sondern die Verwendung „heller und gebrochener Farben“ in der architektonischen Farbgestaltung vorzog und einen „sinnlichen“ Zugang zum Konstruktivismus in seinem eigenen Werk sowie auch in der Auswahl der Künstler für die „Konstruktivisten-Ausstellung“ in Jena entwickelte¹⁶⁴³, könnte auch die Inszenierung der Ausstellung in dem von Schlemmer in gebrochenem, lichten Gelb gestalteten Foyer des Theaters in Jena gedeutet werden.

Weniger mit Bezug zur Architektur, sondern zu kunsthistorischen, didaktischen und wahrnehmungspsychologischen Fragen entwickelten sich in den von Museumsreformen geleiteten deutschen Museen spezifische Ansätze zur Farbgestaltung der Ausstellungsräume. Die von Ludwig Justi im Kronprinzenpalais vorgenommene Farbgestaltung wurde in der Literatur als repräsentativ für die in den meisten Museen der zwanziger Jahre verwendete Farbgestaltung erforscht.¹⁶⁴⁴

¹⁶⁴⁰ Adolf Behne, «Kunst in Jena», in: Vossische Zeitung, Berlin, 08.08.1923

¹⁶⁴¹ WÖBKEMEIER 1990, S. 59

¹⁶⁴² Walter Dixel, «Die Neugestaltung des Landesmuseums am Museumsplatz in Weimar», in: Das Volk, 09.12.1922, zit. n.: WÖBKEMEIER 1990, S. 60

¹⁶⁴³ WÖBKEMEIER 1990, S. 60

¹⁶⁴⁴ S. SCHOLL 1995

Interessant im Kontext dieser Arbeit erscheint ein vergleichender Blick auf die Präsentationskonzepte, welche Max Sauerlandt im Hamburger Museum für Kunstgewerbe entwickelte. 1921 fasste er die materialübergreifende, nach Epochen gegliederte Neuordnung der Sammlung durch eine stark farbige Behandlung der Wände und Vitrinenfonds, die jeweils das „spezifische Gewicht der geistigen Zeitstimmung“ vermitteln sollten.¹⁶⁴⁵ In diesem, losgelöst von historisierender Farbauswahl erstellten Farbkonzept waren z. B. die Sammlungen von Vorzeit und Mittelalter in Dunkelblau, die des Empire in Kaiser-Gelb gehalten. Sauerlandt zielte darauf, dem Besucher eine einheitliche Wahrnehmung von Gefühl und Zeitgeist der kulturhistorisch geordneten Sammlungsbereiche zu ermöglichen.¹⁶⁴⁶ In ihrer Wirkungsweise wurde, entsprechend der Forschung von Baumann, Sauerlandts Sammlungsinszenierung in der Fachwelt, etwa von Rosa Schapire als „künstlerische Tat“ und von Carl Georg Heise als Ausdruck der „schöpferischen Persönlichkeit“ wahrgenommen.¹⁶⁴⁷ Offensichtlich korrelierte Sauerlandts Ansatz mit Heises bereits erörtertem Begriff der „werdenden Kunst“. Der Forschung von Baumann folgend war auch diese frühe Sammlungspräsentation Ausdruck eines von Sauerlandt durchgängig verfolgten Prinzips einer „biegsamen und wandlungsfähigen“ architektonischen Gestaltung des Museums, die „dem allmählichen Wachsen der Sammlung nachzugeben vermag“, und plädierte dafür, dass alle „Theorien und Tatsachen der Museumsorganisation in beständiger und fließender Bewegung bis zur Gegenwart“ bleiben müssen.¹⁶⁴⁸ Als einer der wichtigsten Verfechter der modernen Kunst erweiterte Sauerlandt in diesem Sinne die Sammlung mit herausragenden Werken zeitgenössischer Kunst. Im Zuge dessen veranlasste er 1929/1930 eine architektonische Umgestaltung des zentralen Treppenhauses des Museums zur Präsentation von neuerworbenen Werken von Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff, welche zum einen die Bedeutung der zeitgenössischen Kunst für sein Sammlungskonzept betonte und zum anderen ein Beispiel für den Einfluss moderner Ausstellungsinszenierung im Kontext der Entwicklungen im *Hamburger Kunstverein* darstellt. Sauerlandt beauftragte nämlich den zeitgleich mit dem Umbau des neuen Kunstvereinsgebäudes befassten Architekten Karl Schneider, der in Sauerlandts Museum die barockisierenden Baluster des Treppengeländers sowie andere in die Laibung der Steintreppe eingebaute architektonische Stilelemente hinter weißen Blenden verschwinden ließ. Die Holzplastiken von Kirchner und Heckel wurden auf weißen Sockeln in das spiralförmige Raumvolumen einer von Karl Schneider mehrfach verwendeten Treppenform¹⁶⁴⁹ gesetzt,

¹⁶⁴⁵ BAUMANN 2002, S. 53, Anm. 160-162

¹⁶⁴⁶ Ebd., S. 53

¹⁶⁴⁷ Ebd., S. 53-54

¹⁶⁴⁸ Ebd., S. 54

¹⁶⁴⁹ Zu Wohnhaus und Kunstvereinsgebäude vgl. MINK 1990, S. 29

welche mittels der geschlossenen Banden plastisch wirkte. Anlässlich dieser Umgestaltung schrieb Sauerlandt an Otto Freundlich:

„Im Verhältnis zur Gegenwartskunst habe ich in diesem Jahre einen Sprung vorwärts getan, dadurch, daß ich – ich glaube wieder als erster Museumsdirektor – ein paar Holzplastiken von Kirchner und Heckel und Schmidt-Rottluff gekauft habe. Um diese, wie ich glaube sehr charakteristischen Arbeiten richtig zur Geltung zu bringen, hat unser modernster Architekt Karl Schneider das Treppenhaus des Museums vollkommen umgestaltet, so daß dieser Raum mit seinem Inhalt nun wirklich ein Programm ausspricht. Ich hoffe, daß dieses Beispiel weiter wirken wird. Ich selbst aber muß mich zunächst hiermit begnügen.“¹⁶⁵⁰

Doch welches „Programm“ wurde hier ausgesprochen, zumal gerade Werke expressionistischer Kunst bisher in den Museen vor stark farbigen Wänden inszeniert wurden, wie z. B. in der Hamburger Kunsthalle, in welcher Pauli mit der die formalen Aspekte der Werke von Franz Marc auf einer zweifarbigen Tapete mit Zackenmuster zu steigern beabsichtige?

Sowohl die beschriebene Treppenform als auch die weißen Wände bildeten zentrale Elemente der Innenraumgestaltung des neuen Kunstvereinsgebäudes. Die Wände des neuen *Hamburger Kunstvereins* waren durchgehend in einem eventuell leicht gräulichen Weiß gehalten, was hier über die praktischen Anforderungen der wechselnden Ausstellungen „von Kunst aller Herren Länder und Epochen“ hinaus sowohl ein kunstprogrammatisches als auch ein architektonisches Statement darstellte.

Während die weißen Wände und darüber hinaus die für das Gebäude leitmotivische Lichtführung in der Fachpresse für Architektur große Anerkennung fanden, stießen u. a. genau diese Aspekte innerhalb der Hamburger Kunstwelt vielfach auf Kritik.¹⁶⁵¹

Unter Vorsitz des Bildhauers Ludolf Albrecht (1884-1955), gleichzeitig Vorsitzender des *Kampfbundes für deutsche Kultur*, Ortsgruppe Hamburg, versuchte die *Hamburger Künstlerschaft*¹⁶⁵² ab Anfang 1931 mittels Eingaben im Hohen Senat Einfluss auf das Programm des *Kunstvereins* sowie Veränderungen seiner Architektur und Ausstellungsräumlichkeiten zu erwirken.¹⁶⁵³ Während man sich in einer ersten Eingabe beschwerte, dass das „Gebäude [...] in einen für die Veranstaltung von Kunstausstellungen erforderlichen Zustand zu versetzen sei“¹⁶⁵⁴, reichte man dem Senat in

¹⁶⁵⁰ BAUMANN 2002, Anm. 182

¹⁶⁵¹ Auf architektonische Aspekte der Lichtführung im großen Ausstellungsaal wird im folgenden Kap. 3.3.1.2 erneut eingegangen.

¹⁶⁵² Die *Hamburger Künstlerschaft* hatte sich 1920 als Abspaltung der *Hamburgischen Sezession* gegründet und sich mit bald ca. 250 Mitgliedern als politische, soziale und wirtschaftliche Interessenvertretung der gesamten Hamburger Künstlerschaft etabliert. (BRUHNS 2001, S. 19-21)

¹⁶⁵³ Das Gesuch konnte auf Grundlage von § 3 des bereits erwähnten Vertrags zwischen *Kunstverein* und Staat Gehör finden, denn hier hatte sich der *Kunstverein* für eine Berücksichtigung der heimischen Künstlerschaft in seinem Programm verpflichtet.

¹⁶⁵⁴ Schreiben des Kunstvereins in Hamburg (gez. 1. Vorsitzender R. J. Meyer) – ein Hoher Senat, 02.04.193, Erwiderung auf die Eingabe der Hamburger Künstlerschaft vom 12.02.1931], KSA 18_029-

einer zweiten Eingabe ein Gutachten „über die Belichtungsverhältnisse im großen Ausstellungsaal“ ein, auf welches die *Hamburgische Sezession*, mit einem Gegengutachten reagierte.¹⁶⁵⁵ Demzufolge mahnte die *Künstlerschaft* an, dass das durch das Oberlicht dringende „zerstreute[s] Licht Lokalfarben indifferent mache“, so dass „eine Landschaft [dann] grauer sei als bei dem bestimmt gerichteten Sonnenlicht“; man forderte die Verwendung von starken Farben für die Wände, etwa „leuchtend blau“.¹⁶⁵⁶ Die *Sezession* entgegnete, dass einerseits die lichttechnischen Aussagen sachlich falsch (die Zerstreuung des Lichts wurde im Übrigen durch die Verwendung vom Überfangglas der Staubdecke erzeugt)¹⁶⁵⁷ und die Forderungen eines gerichteten Lichtes und der starken Wandfarben von einer „verblüffenden Einseitigkeit“ seien, zumal sie sich nur auf einzelne Werke beziehen könnten und nicht auf die Mehrheit der Werke bildender Kunst. Dies beweise auch die Tatsache, dass „überall in der Welt in Ausstellungsräumen die Wände in einem neutralen Ton – von weiß bis dunkelgrau – gestrichen“ seien.¹⁶⁵⁸ Die *Hamburger Künstlerschaft* bewegte sich mit ihrer Forderung nach starken Farben zumindest an der Seite der weiterhin von den großen Museen vertretenen Inszenierungsweise. Ludwig Justi war grundsätzlich der Auffassung, dass „das Auge von dem umgebenden Weiß zu sehr geblendet [wird], um die feinen Unterschiede wahrzunehmen, auf die es ankommt.“¹⁶⁵⁹ Dem Autor Scholl zufolge setzte er nur vereinzelt weiße Wände zur Sammlungs- und Ausstellungsinszenierung im Kronprinzenpalais ein. Vielleicht sind jedoch gerade diese Ausnahmen bezeichnend für eine kunstprogrammatische Neuausrichtung, für die Ausstellungsinszenierung moderner Kunst in Verflechtung mit moderner Architektur.

In der Literatur wird der Einfluss der modernen Architektur in der Entwicklung der musealen Inszenierungen verneint bzw. differenziert betrachtet. Der Autor Alexis Joachimides deutet die Verwendung weißer Wände aus der „Atelierraumsimulation“ oder auch als Fortführung der „Wohnraumsimulation“ und als Präsentationsweisen, welche innerhalb eines museologischen und wahrnehmungsästhetischen Diskurses der Museumsreformer betrachtet werden müssen.¹⁶⁶⁰ Auch Scholl betont das Gewicht eines eigenen museologischen Diskurses, wenn er das Farbkonzept, welches Hinnerk Scheper

036, hier: 18_034 (Kopie StAH)

1655 Schreiben Hamburgische Sezession – Staatsrat Zinn (Vertreter des Hohen Senats), 07.05.1931, KSA 18_237-240 (Kopie StAH)

1656 Ebd., 18_238

1657 Der Architekturkritiker G. Harbers erklärte und beschrieb die Verwendung der „Beleuchtung von oben“ für den großen Ausstellungsaal wie folgt: „Eine andere Beleuchtung der Ausstellungsräume war durch die Lage des Vorder- und Nachbarhauses nicht möglich. Das Licht sollte abgebremst werden durch die Staubdecke, welche aus Überfangglas besteht.“ (G. Harbers, „Neue Arbeiten von Prof. K. Schneider-Hamburg“, in: Der Baumeister, Jg. 29, H. 10, 1931, S. 377-381, hier: S. 378)

1658 Schreiben Hamburgische Sezession – Staatsrat Zinn (Vertreter des Hohen Senats), 07.05.1931, KSA, 18_239 (Kopie StAH)

1659 Ludwig Justi, Im Dienste der Kunst, Breslau, 1936, S. 171, zit. n.: SCHOLL 1995, S. 214

1660 JOACHIMIDES 2001, S. 224

1928 für den Neubau des Essener Folkwang-Museums als „experimentelle Umsetzung farbpsychologischer Forschungen“ bezeichnet und von der durch Dorner 1926 nach kulturhistorischen Aspekten entwickelten Farbgestaltung der Ausstellungsräume des Provinzialmuseums in Hannover deutlich unterscheidet.¹⁶⁶¹

Darauf, dass der Architekt Karl Schneider bewusst auch eine „Entmaterialisierung“¹⁶⁶² der Wände der Ausstellungsräume beabsichtigt haben könnte, weist ein Detail, welches aus dem unter den modernen und konservativen Hamburger Künstlern geführten Gutachtenstreit über die Räumlichkeiten und Belichtungsverhältnisse hervorgeht: dass nämlich der Anstrich der weißen Wände glänzend war, was sich zumindest für den großen Ausstellungssaal belegen liesse.¹⁶⁶³

Die bewusste Entscheidung des Architekten und des *Kunstvereins*, eine moderne Architektur für die Präsentation moderner, europäischer Kunst zu schaffen, welches die Lichtführung zum Hauptthema machte, wurde von der zeitgenössischen Kritikern wahrgenommen:

„Versöhnend wird auf die Grollenden die klare Schönheit des Innenbaus wirken. Es flutet so viel Licht in das weit gewordene Haus, so viel klug geleitete milde Hell, daß Farbe und Form der Kunstwerke ihr volles Leben entfalten können.“¹⁶⁶⁴

„[...] Carl Schneider, hat rücksichtslos mit dem altmodischen Pomp aufgeräumt. Sein Werk steht hier als eine Fanfare der neuen Zeit, die das Künstliche verachtet und auch beim Bauen ihre Freude an der Wirklichkeit gestaltet sehen will. Und das heißt in diesem Fall Licht und abermals Licht; denn Kunstwerke, besonders die Bilder, brauchen viel davon, um ihre Kräfte zur stärksten Entfaltung zu bringen. Hier wird es ihnen gegeben. Schon die schlicht geweißte Fassade mit den breiten Glasbändern der Fenster läßt diese Zwecksetzung erkennen.“¹⁶⁶⁵

Während man in der Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ urteilte, dass im Kunstvereinsgebäude im Hinblick auf die Lichtführung gemäß den gängigen Empfehlungen für neuere Kunst: „reichliches und helles Licht“ konzipiert sei¹⁶⁶⁶, wurde das neue Ausstellungsgebäude von Gustav Pauli insbesondere auch wegen der mangelhaften Beleuchtung kritisiert, der sich damit vermutlich auch auf die nach

1661 SCHOLL, S. 217

1662 Die Autorin Marion Ackermann spricht von der „entmaterialisierenden Wirkung [...] der ‚white cube‘“ in Differenz zur flächigen Wirkung der weißen Wände der *Sonderbund*-Ausstellung in Köln, die mit schwarzen rahmenden Linien versehen waren. (ACKERMANN 2003, S. 82)

1663 Schreiben Hamburgische Sezession – Staatsrat Zinn (Vertreter des Hohen Senats), 07.05.1931, KSA 18_239 (Kopie StAH)

1664 O.A. 05.05.1930

1665 W.-r., «Beitrag zur Kunstfürsorge des Staates: Das neue Haus des Kunstvereins wurde eingeweiht», in: Hamburger Echo, 05.05.1930

1666 Paul Lindner, «Das neue Hamburger Ausstellungsgebäude», in: MdG, 1930, Jg. 1, H. 3, S. 112-116, hier: S. 114

technischen Maßstäben deutschlandweit anerkannte, durch Lichtwark und Albert Erbe entwickelte Belichtungssituation in der Hamburger Kunsthalle berufen konnte.¹⁶⁶⁷

Die durchgehend weißen Wände des Kunstvereinsgebäudes können auch im Zusammenhang mit der Entwicklung des architektonischen Werks von Karl Schneider gedeutet werden. In einigen von der Autorin Janis Mink angeführten Innenraumausstattungen der frühen zwanziger Jahre verwendete Schneider innerhalb eines Raumes denselben Farbton in unterschiedlichen Intensitäten, wodurch nicht der Eindruck von Buntheit, sondern vielmehr einer Gliederung der Architektur entstehen konnte.¹⁶⁶⁸ In Schneiders Farbkonzeption für die bereits genannte achte Ausstellung der *Hamburger Sezession*, 1928, (Abb. 88) allerdings wurde der Einsatz von kräftigen Farben der Wände und Hölzer als auf die Bilder drückend beschrieben.¹⁶⁶⁹ Über den Charakter der von Schneider eingerichteten Ausstellung moderner europäischer Kunst, 1929, in Altona, in der von Gustav Oelsner 1925 errichteten Ausstellungshalle Flottbeker Chaussee konnte leider nichts in Erfahrung gebracht werden.

Der einzige farbige Akzent, den Schneider im Kunstvereinsgebäude setzte, waren die Krapplack rot gestrichenen Banden der Treppe und der Umläufe des Lichthofs, versehen mit schwarzen Handläufen, die allerdings mehr im Sinne eines Farbleitsystem verstanden werden könnten, wie es etwa anhand von Karl Schneiders erhaltener und restaurierter Mehrzweckhalle Farmsen 1927/28 nachvollzogen werden kann.¹⁶⁷⁰

Immer wieder wird der Einfluss der Präsentation moderner Kunst in privaten Wohnräumen moderner Architektur auf die musealen Ausstellungsinszenierungen benannt, jedoch lediglich als Simulation gedeutet. Sicherlich kann das Kunstvereinsgebäude als privat-öffentliches Gebäude mit einem Raumprogramm, in welchem sich ein fließender Übergang von Wohnraum in Ausstellungsraum artikuliert, nur als Ausnahmebeispiel angeführt werden. Warum etwa die Ausstellung deutscher Kunst in Oslo 1931 programmatisch in weißen Wänden gezeigt wurde und was Max Sauerlandt bezüglich der neuen Inszenierung expressionistischer Plastiken durch Karl Schneider im Treppenhaus unter „Programm“ verstand, bleibt nach den Thesen, die einen von der modernen Architektur separat entwickelten museologischen Diskurs zur Inszenierung des Ausstellungsraums des modernen Museums betonen, offen.

1667 Albert Erbe, Belichtung von Gemäldegalerien. Eine Reisestudie, Karl W. Hirsemann, Leipzig, 1923

1668 Janis Marie Mink, «Die Farbigkeit», in: MINK 1990, S. 38

1669 H. S., «Hamburger Sezession», in: Vossische Zeitung, 21.04.1928, Abdruck in: JAEGER/STECKNER 1983, S. 123

1670 Der Autor Friedhelm Grundmann beschreibt die 1992 renovierte Mehrzweckhalle als „das einzige und überraschende Beispiel für die Polychromie im Werk von Karl Schneider“. (Friedhelm Grundmann, «Ein Architekt über den Umgang mit dem Werk des Architekten Karl Schneider», in: Elke Dröschner, Ders., Hermann Hipp (Hg.), Karl Schneider – Zum 100. Geburtstag des Baumeisters, Schriften der Freien Akademie der Künste in Hamburg, Bd. 20, 1992, Hamburg, 1992, S. 11-16, hier: S. 16)

Zumindest außerhalb des Museums deutete sich jedoch Ende der zwanziger Jahre, so z. B. in der von Ludwig Mies van der Rohe vorgenommenen Hängung von Wassily Kandinskys „Improvisation 21“, 1911, im Haus Mies auf der „Deutschen Bauausstellung“ in Berlin 1931 (Abb. 99)¹⁶⁷¹, eine vollkommen neue, durch die moderne Architektur angeregte Wahrnehmung der abstrakten Kunst im Raum an, die auf Ausstellungsinszenierungen der Nachkriegszeit vorausweist.

Wie parallel zu den erforschten musealen Diskursen der zwanziger Jahre ein lebendiger Austausch zwischen der modernen Architektur und der modernen Kunst in neuen Präsentationsformen zum Ausdruck kam, sollte hier am Beispiel der „Konstruktivisten-Ausstellung“ im *Jenaer Kunstverein* und den Ausstellungsräumen des *Hamburger Kunstvereins* anschaulich werden. Ein weiteres Beispiel dieser neuen Wahrnehmungskontexte liefert auch die mediale Vermittlung einer Einzelausstellung von Willi Baumeister in der *Kestner-Gesellschaft* im Mai 1932. Der Titel des Ausstellungskatalogs ist mit der Photographie der Hängung einiger Werke von Baumeister im architektonischen Kontext (Abb. 100a, b) illustriert. Die Werke Baumeisters sind in alternierender Höhe über eine dunkelfarbige Wand, die als Trennwand auf zwei Drittel der Höhe des Raumes eingezogen und vom seitlichen Licht des Fensters beleuchtet. Die im Photo eingefangene Teilraum-Nische ist mit Thonet-Bugholztühlen ausgestattet. Hier handelt es sich um eine Innenraumansicht des Boudoirs mit angrenzendem Schlafzimmer im Zwischengeschoss des Corbusier-Hauses in der Stuttgarter Weissenhofsiedlung¹⁶⁷², in welcher Baumeister im Rahmen der Ausstellung „Die Wohnung“ 1927 seine Werke als „Wandbild“ hängte¹⁶⁷³ und damit die Zusammenhänge zwischen Kunst und Architektur verdeutlichte. Diese situative, architekturbezogene Präsentationsform erläuterte Baumeister in einem Text unter dem Titel „Wandschmuck“¹⁶⁷⁴, in welchem er u. a. empfahl, dass

„die Bilder, Photos, Reproduktionen, Skulpturen [...] im Sinn der Bewegung des Raums an Architekturteile angelehnt werden [müssten], wobei ein mehr geschultes Auge nach angenehmen Proportionen der entstehenden Zwischenräume entscheiden [müsse]“.

In der zuvor erwähnten Hängung von Kandinskys „Improvisation 21“ in Haus Mies zeigte sich ebenfalls diese neue Verbindung zwischen Tafelbild und moderner Architektur. Willi Baumeister führte diese in Stuttgart erstmals inszenierte

1671 O. A., «Deutsche Bauausstellung Berlin 1931»; in: Der Baumeister, 29. Jg., Heft 7, 1931, S. 261-268

1672 Vgl. Wolfgang Kerner (Hg.), Willi Baumeister und die Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“ Stuttgart 1927, Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Bd. 11, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, 2003, S. 112 ff.

1673 So die Legende...in Graeff

1674 Werner Gräff (Hg.), Innenräume, Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“, insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart, Deutscher Werkbund, 1928, S. 137; Vgl. KERNER 2003, S. 117 f.

Präsentationsform 1929 in einer Wanderausstellung „Der Stuhl“ in erweiterter Form fort, wo sie nachweislich Beachtung durch Museumsdirektor Fritz Wichert fand.¹⁶⁷⁵ Auch wenn mit dem Titelbild des Ausstellungsheftes der *Kestner-Gesellschaft* lediglich die künstlerische Herangehensweise des Künstlers vermittelt werden konnte, vermag die Verwendung einer Raumsansicht als Titelbild 1932 insgesamt auch auf die Anwendung neuer Wahrnehmungs- und Ausstellungskonzepte moderner Kunst in Verbindung mit moderner Architektur jenseits einer „Simulation“ hinzudeuten.

3.3.1.2 Der „variable Raum“

Die Ausstellungsinszenierungen, ihre Technik, ihr Mobiliar sowie begleitende Medien erscheinen in den „modernen“ Kunstvereinen der späten zwanziger Jahre von modernen kommerziellen, künstlerischen, insbesondere durch das Bauhaus und den *DWB* entwickelten Präsentationstechniken und -gestaltungen beeinflusst.

Das Ausstellungsgebäude des *Hamburger Kunstvereins* wird hier wiederum als beispielhafte unter diesen Einflüssen stehende Kunstausstellungsarchitektur angeführt. So war der große Ausstellungssaal im Erdgeschoss mit dreh- und faltbaren Wänden ausgestattet, welche für die wechselnden Ausstellungen spartenübergreifender Exponate eine Vielzahl von Raumlösungen und eine von 75 bis zu 204 Metern in der Längsentwicklung wandelbare Hängefläche bot. Das „Hochreichen der Scherwände bis zur Sprossenteilung des Oberlichts“ gewährte einer zeitgenössischen Rezension zufolge die „ruhige Umgrenzung des Raumes“.¹⁶⁷⁶

Soweit die vorliegenden Innenraumansichten es erkennen lassen, waren die hölzernen Scherwände wie auch die Wände des weiter oben beschriebenen Ausstellungssaals mit einer mittig horizontal verlaufenden Bilderleiste versehen, die in ihrer Sichtbarkeit ein bewusstes Offenlegen der technischen Mittel aufzeigen und gleichzeitig das sich durch das Gebäude ziehende Motiv des Quadrats und Rasters aufnehmen (Abb. 92a). Im Übrigen ist anzunehmen, dass die einreihige Hängung, die im Museumsbetrieb der Weimarer Republik üblich war¹⁶⁷⁷, auch in den „modernen“ Kunstvereinen vorherrschte.

¹⁶⁷⁵ In der 1929 im Frankfurter Kunstgewerbemuseum aus Stuttgart übernommenen, deutlich erweiterten Ausstellung „Der Stuhl“ wurden zeitgenössische Sitzmöbel mit Bildern von Piet Mondrian, Ferdinand Léger, Juan Gris und Willi Baumeister kombiniert. Den Forschungen von Klaus Kemp zufolge nahmen Fritz Wichert und Joseph Gantner von der Kunstschule die Ausstellung als Anregung, „um ein Museum der Gegenwart einzufordern, das die neue Gestaltung mit beispielhaften Exponaten populär machen soll“. Hierbei ging es Kemp zufolge sowohl um das zukünftige Selbstverständnis von Museen als auch um die Forderung, ganz neue Ausstellungsformate zu konzipieren. So wurde angeregt, die Bevölkerung in kleinen, mobilen Ausstellungen mit Themen der neuen Gestaltung zu konfrontieren. (Klaus Klemp, «Social Design und das Neue Frankfurt», 2014, Klaus Klemp, «Social Design und das Neue Frankfurt», 2014, verfügbar über: URL, <<http://www.gfdg.org/sites/default/files/klemp-gfdg-2014.pdf>> [20.12.2015])

¹⁶⁷⁶ LINDNER 1931, S. 116

¹⁶⁷⁷ JOACHIMIDES 1995, S. 219

Allerdings wurde im *Hamburger Kunstverein*, wie es zumindest aus den vorliegenden Ansichten der Gruppenausstellung hervorgeht (Abb. 92a, b), nicht, wie in der musealen Praxis nach Justis Vorbild üblich auf Unterkante, sondern auf Oberkante oder auf Sichthöhe gehängt. Soweit sich auf den Photos erkennen lässt, waren die Wände jeweils mit einer in der Mitte und einer an der Deckenkante verlaufenden Bildleiste versehen, was die mühelose Anwendung der drei genannten bzw. aller möglichen Hängungsweisen erlaubte. Darin könnte sich eine Befreiung vom Gewicht der gängigen, auf vereinheitlichende Wirkung zielenden musealen Hängungspraxis in Verbindung mit moderner Architektur andeuten, oder aber diese Hängungsweise bezog sich lediglich auf Gruppenausstellungen und hier, neben dem Entgegenkommen des Betrachters, auf die Betonung des einzelnen Werkes. Eine Raumansicht in der *Kestner-Gesellschaft* zeigt, dass die Werke von Max Beckmann in seiner Einzelausstellung (Januar-Februar 1931)¹⁶⁷⁸ wiederum auf Unterkante gehängt wurden (Abb. 101a, b).¹⁶⁷⁹

Definitiv entfaltete die von Schneider vorgesehene Präsentationstechnik im großen Ausstellungsraum, von den variablen Stellungen der Scherwände bis hin zu den Bilderleisten, ihr räumliches Potential in materialübergreifend angelegten Ausstellungen, wie sich an den Ansichten der Eröffnungsausstellung „Hamburger Künstler“ (Juni 1930) (Abb. 92 a, b), der Ausstellung „Kult und Form“ (September-Oktober 1931) (Abb. 102) sowie der Sonderausstellung „Karl Schneider“ im Rahmen der 10. Ausstellung der *Hamburgischen Sezession* (März-April 1931) ablesen lässt (Abb. 103). Ein weiteres Detail lässt sich den Längs- und Querschnitten (Abb. 104) sowie einer weiteren Innenraumansicht des großen Saals (Abb. 105) entnehmen. Das Oberlicht bestand aus einem zu den Längsseiten der Halle hin einfach gestuftem Satteldach aus Glas mit eingezogener Staubdecke aus Überfangglas. Die Scherwände reichten also nicht zur Staubdecke des Oberlichts hoch, sondern schlossen bündig an das Niveau der durch die Stufung entstehenden seitlichen Fensterbänder, die wie Leuchtkästen erscheinen, an. Die Unterkante der so gearteten Fensterbänder orientierte sich an dem das Erdgeschoss bestimmenden Deckenniveau, wie die Markierungen (Abb. 104) verdeutlichen, welches somit vom Haupteingang kommend zuerst durch den Lichthof und dann durch das Oberlicht des großen Saals durchbrochen wurde. Die Schwelle zum großen Saal war ebenso mit Glas überdacht (Abb. 92a), wodurch ein fließender, durch die Rasterstruktur

¹⁶⁷⁸ SCHMIED 1966, S. 262

¹⁶⁷⁹ Das Thema der Hängungsweise kann sicherlich nur von Fall zu Fall erörtert werden und bedarf einer umfassenden Recherche. Die photographischen Ansichten verschiedener Ausstellungsszenarien der späten zwanziger Jahre vermitteln d. Verf. allerdings den Eindruck, dass gerade im Kontext der modernen Architektur und der abstrakten Kunst auf Sichthöhe oder frei gehängt wurde, was auch mit den „rahmenlosen“ Wänden der modernen Architektur zu tun haben könnte. Ludwig Thormaehlen wiederum hängte die Werke in seiner einflussreichen Ausstellung „Neue Deutsche Kunst“ 1931 in Oslo und an weiteren Stationen – außer auf der von Buchner eingerichteten Ausstellung in Köln – nach dem musealem Prinzip auf Unterkante. (S. LÖRZ 2008)

geführter, Übergang zum Oberlichtsaal und der Eindruck des „Hochreichen[s] der Scherwände bis zur Sprossenteilung“¹⁶⁸⁰ erzeugt wurde. Wegen der benachbarten Bebauung hatte man sich von Anfang an für eine Oberlichtkonstruktion entschieden, wollte jedoch wohl nicht gänzlich auf das für dreidimensionale Arbeiten bevorzugte Seitenlicht verzichten. Der Ausstellungsaal verfügte nun also über Ober- und Seitenlicht. Einzelne Scheiben der Bänder konnten zudem zur Belüftung geöffnet werden (Abb. 92 a, b). Somit strebte Schneider auch in der Lichtführung eine maximale Variabilität an und schuf gleichzeitig einen lichterfüllten Raum ohne sichtbare Deckenkante. Allerdings erzeugten vermutlich diese Fensterbänder „Blendungserscheinungen“, ein Problem, das mit dem Einverständnis von und wahrscheinlich durch Karl Schneider selbst, nach Eröffnung des Gebäudes durch Anbringung von „verstellbare[n] Abdeckungen“ gelöst wurde¹⁶⁸¹, wie aus der Ansicht seiner Einzelausstellung (Abb. 103), in welcher die Bänder vollkommen abgedeckt sind, gefolgert werden kann.

Der große Ausstellungsraum erfuhr besondere Aufmerksamkeit in der Fachpresse. Die axionometrischen und Aufsichts-Schemata verschiedener Anordnungen der Scherwände wurden in fast allen Rezensionen der Fachpresse der Architektur abgebildet (Abb. 106). Die Zeitschrift „Architectural Record“ präsentierte den Ausstellungssaal mit diesen Darstellungen in einem Dossier über „special building types“ als „flexible room“ und „best solution [...] to fit [...] various conditions“.¹⁶⁸²

Es kann angenommen werden, dass diese Publikation in der Folge der Präsentation von Schneiders Kunstvereinsgebäude sowie des Wohnhaus Werner auf der Ausstellung „International Style“, 1932, MoMA New York, entstand.¹⁶⁸³ Gleichzeitig griff die Redaktion mit ihrer Abbildung und auch im Text auf einen wichtigen Artikel von Heinrich de Fries, erschienen in der Zeitschrift „Moderne Bauformen“ 1931, zurück, worin er den von Karl Schneider geschaffenen „variablen Raum“ als „optimale Lösung“ für die Ansprüche des modernen Ausstellungswesens bezeichnet.¹⁶⁸⁴

Die Schaffung von breiten und schmalen Raumpartien, von Achsen und Kompartimenten wird in den wenigen vorhandenen Ausstellungsansichten anschaulich.

Das de Fries zufolge im „variablen Raum“ von Schneider ermöglichte „isolieren,

¹⁶⁸⁰ LINDNER 1931, S. 116

¹⁶⁸¹ Schreiben Hamburgische Sezession – Staatsrat Zinn (Vertreter des Hohen Senats), 7.05.1931, Kopie, KSA 18_237-240, hier: KSA 18_239

¹⁶⁸² O.A., «Karl Schneider: An exhibition room», in: Architectural Record, Bd. 75, New York, 1934, S. 230

¹⁶⁸³ Hermann Hipp, «Karl Schneider – Epitaph für einen Modernen», in: DRÖSCHER/GRUNDMANN/HIPP 1992, S. 17-38, hier: 30. Vgl. Henry Russel Hitchcock u. Philip Johnson, The international style – Der internationale Stil 1932, Bauwelt – Fundamente, 70, Vieweg, Braunschweig, 1987, S. 97-99, 159-161, 172-173

¹⁶⁸⁴ Heinrich de Fries, «Eine Kunstaussstellung von Karl Schneider, Hamburg», in: Moderne Bauformen, Jg. 30, H. 2, 1931, S. 80-84, S. 106-107, hier S. 80

einengen, trennen [...] verbinden, erweitern, Gemeinsames aufzeigen“ unterschiedlichster Exponate war auch ein zentrales Gestaltungsmerkmal der etwa zeitgleich von Lazlo Moholy-Nagy, Marcel Breuer und Herbert Beyer konzipierten deutschen Abteilung der *Werkbund*-Ausstellung in Paris 1930, welches hier allerdings durch eine aus Glas und Metallprofilen bestehende, transparente „variable Struktur“ umgesetzt wurde (Abb. 107). Diese bahnbrechende Ausstellung gab Anlass und Anstoß für die Konzeption von Moholy-Nagys „Raum der Gegenwart“, 1930, unter Leitung von Alexander Dorner im Provinzialmuseum in Hannover.¹⁶⁸⁵

Die raummaschinenartigen Elemente von Karl Schneiders Ausstellungshalle entfalteten sich offensichtlich in der „ruhige Umgrenzung des Raumes“¹⁶⁸⁶. Allerdings musste ja die Oberlicht-Decke des Raumes in ihrer ursprünglichen Intention fliegend, ohne Abschluss, einzig durch das Raster gehalten, wirken, zumal die Raumbegrenzung sich als dreidimensionales Lichtband auflöste und somit ein, wenn auch in der Sprache verschiedenes, jedoch in ihrer Transparenz zur *Werkbund*-Ausstellung in Paris verwandtes Raumkonzept darstellte.

Die Pariser *Werkbund*-Ausstellung war maßgeblich durch den Einsatz von Photographie sowie auch die Mischung verschiedener Medien gekennzeichnet. Als Ausstellungsobjekt tauchten Photo-Ausstellungen in Kunstvereinen schon zu Lichtwarks Zeiten auf. Der „bürgerliche“ Kunstverein war logischer Schauort dieses in den 1880er Jahren verbreiternden Mediums. Davon unterschieden werden müssen allerdings wohl eine Reihe von Photoausstellungen Ende der zwanziger Jahre, welche die Photographie als Medium der modernen Kunst und unter kunstwissenschaftlichen Aspekten präsentierte, was im Rahmen dieser Arbeit nicht vertieft werden kann. In den Ausstellungsinszenierungen der „modernen“ Kunstvereine wurde die Photographie jedoch auch als Dokument eingesetzt. So bemerkte ein Kritiker anlässlich der 1932 von Gurlitt konzipierten Ausstellung „Englische Kunst“ im *Hamburger Kunstverein*:

„Begrüßenswert ist es und der Ausstellung zu danken, daß man – wie seinerzeit auf der Hannoverschen Riemenschneiderausstellung –, das in Fotos mit zeigt, um das Gesamtbild zu runden, was nicht erreichbar, nämlich versendbar ist, wie z. B. die Fresken einer neu errichteten Gedächtniskapelle.“¹⁶⁸⁷

Der Hinweis auf die von Justus Bier und Alexander Dorner 1931 im Provinzial-Museum Hannover veranstaltete Riemenschneider-Gedächtnis-Ausstellung ist wiederum ein Beleg für den besonderen Einsatz von reproduzierenden Medien in Hannover, welcher weiter oben am Beispiel der Ausstellung „Original und Reproduktion“ in der Kestner-

¹⁶⁸⁵ LANGE, S. 1987, FLACKE-KNOCH 1985

¹⁶⁸⁶ LINDNER 1931, S. 116

¹⁶⁸⁷ „Ansprechend komponiert (wie alles hier gesehene)“. (Hb., «Ausstellung im Kunstverein: Neue englische Kunst», in: *Hamburger Tageblatt*, 05.07.1932

Gesellschaft behandelt wurde.

Hildebrand Gurlitt öffnete den *Hamburger Kunstverein* wohl auf verschiedenen Ebenen für moderne Kommunikationsmedien im Ausstellungsraum, was sich u. a. auch an einem Detail wie der Radioübertragung eines Gesprächs oder Interviews, vermutlich anlässlich der Ausstellungseröffnung „Les Ballets Russes de Serge Diaghelev“ (Januar-Februar 1931) verdeutlichen lässt.¹⁶⁸⁸

Als Ausstellungsgegenstand hatte die neue Gestaltung Ende der zwanziger Jahre in den „modernen“ Kunstvereinen Einzug gehalten, wie weiter oben am Beispiel des Wandermuseums der *Kestner-Gesellschaft*, der Ausstellung „Billiger Wohnraum“ in Oldenburg und vermutlich Lübeck sowie durch die Erwähnung von Rudolf Grabbes Abteilung für Kunstgewerbe im *Hamburger Kunstverein* bereits erörtert wurde. Inwieweit die neue Gestaltung auch den Ausstellungsraum des „modernen“ Kunstvereins selbst beeinflusste, kann hier nur andeutungsweise behandelt werden.

Die Aufstellung von Stahlrohrmöbeln in den Ausstellungen „moderner“ Kunstvereine liefert ein Indiz für eine von moderner Gestaltung beeinflusste Ausstattung und gleichzeitige Inszenierung des Ausstellungsraumes. Dem spärlichen im Laufe der Recherchen zutage beförderten Abbildungsmaterial zufolge wurden in der *Kestner-Gesellschaft*, im *Hamburger Kunstverein* sowie im 1930 errichteten Ausstellungspavillon der *Overbeck-Gesellschaft* Stahlrohrmöbel in den Ausstellungen platziert. Ergänzend seien hier wiederum die ja auch für Ausstellungszwecke der *VFJK* verwendeten Räume des Landesmuseums Oldenburg und das von Karl Schneider für Max Sauerlandts Neuinszenierung von Werken der *Brücke*-Künstler umgebaute zentrale Treppenhaus des Museums für Kunstgewerbe genannt. (Abb. 108 a, b, c)

Bemerkenswert ist die am Oldenburger Beispiel bereits erörterte Ausstellung der Stahlrohrmöbel von Mies und Breuer einmal als Ausstellungsgegenstand und dann als Sitzgelegenheit für die Besucher bzw. ihre ambivalente Aufstellung innerhalb des Sammlungskontexts. Die Raumansichten des Overbeck-Pavillons und des Treppenhauses des Museums für Kunstgewerbe sowie auch des „Saals der Abstrakten“ im Provinzialmuseum in Hannover deuten allerdings auf eine noch darüberhinausgehende Auf- und Ausstellungspraxis des hier jeweils platzierten Hockers „B9“ von Marcel Breuer an, zumal sie in den unmittelbaren Wahrnehmungsraum des jeweils darüber hängenden Kunstwerkes hineingestellt sind (Abb. 109, 110). Die Platzierung des Breuer-Hockers mitten in den oberen Saal des *Hamburger Kunstvereins* (Abb. 94a) vermittelt wiederum eine (vermutlich durch Karl Schneider oder seinen Fotografen Hans Scheel

¹⁶⁸⁸ O. A., «Übertragung aus dem Hamburger Kunstverein: Arbeiten für das Russische Ballett von Serge de Diaghelev [Hugo Sieker und Julius Jacobi]», in: Der Rundfunkhörer, (Februar) 1931

vorgenommene) Akzentuierung des Möbels als Objekt. Gleichzeitig wurden die Stahlrohrmöbel im *Hamburger Kunstverein*, wie es etwa die Aufstellung von Mies' „MR10“ im großen Ausstellungssaal während der Ausstellung „Neue dänische Malerei“ (September-Oktober 1932) zeigt (Abb. 111), in ihrer Eigenschaft als „mobile“ Sitzgelegenheit für die Besucher verwendet. Dies vermittelt auch die Aufstellung eines Freischwingers und vier gestapelter Satztische des Modells „B9“ von Marcel Breuer während der Einzelausstellung von Max Beckmann (Januar-Februar 1931) in der *Kestner-Gesellschaft* (Abb. 101a, b). Über die genauen Bezugsquellen, Anschaffungszeitpunkte und -kontexte der Stahlrohrmöbel in „modernen“ Kunstvereinen kann über das bereits erörterte Oldenburger Beispiel, in welchem diese von Müller-Wulckow als Ausstattung bzw. mit dem Ausstattungsetat des Museums erworben wurden, hier nichts ausgesagt werden.

3.3.1.3 Moderne „Kunstvereinsarchitektur“? – das Ausstellungsgebäude des *Hamburger Kunstvereins* und architekturhistorische Kontexte

In Rahmen seiner vernichtenden Kritik des neuen Ausstellungsgebäudes des *Hamburger Kunstvereins* lieferte Gustav Pauli vergleichende Beschreibungen der aus seiner Sicht vorbildlichen zeitgenössischen „Kunstvereinsarchitekturen“ in Lübeck:

„Gestern fuhr ich Mittags nach Lübeck, um mir hier das kleine von Heise im Garten des Bahnhuses errichtete Gartenhaus anzusehen. Es ist in seiner Art vortrefflich gelungen, genau das, was für Lübeck notwendig war. Drei gut beleuchtete Oberlichtsäle mit diskreter Wandbespannung und praktische Einrichtungen des Aufhängens und der Heizung, alles in billigem Material hergestellt aus einer Sammlung für die es Heise gelungen war, RM 30.000,- aufzubringen. Etwas bekümmert dachte ich an das neue Hamburger Ausstellungshaus des Kunstvereins, das in jeder Hinsicht total verfehlt zu betrachten ist: ein ungünstig beleuchtetes, architektonisch sehr mangelhaft gelöstes Ausstellungshaus.“¹⁶⁸⁹

Die von Wilhelm Bräck geschaffenen Innenräume des Overbeck-Pavillons weisen in der Tat einen sowohl architektonisch als auch in seiner Eigenschaft als Ausstellungsraum andere Herangehensweisen als die des *Hamburger Kunstvereins* auf (Abb. 110 & 112a, b). Der U-förmige Innenraum des Pavillons wurde durch zwei Trennwände, in drei Abschnitte unterteilt und mit farbiger Wandbespannung, dunkler gehaltenen Sockelpaneelen versehen.¹⁶⁹⁰ Die weiß gestrichenen Decken öffneten sich jeweils zu Laternenoberlichtern, mit seitlichen Fensterbändern. Der Pavillon bot somit eine „neusachliche“, jedoch hinsichtlich der Kunstauffassung, traditionelle Rahmung der Werke, die durch gerichtetes Tageslicht beleuchtet wurden. Dies konnte insgesamt, wie aus der Ansicht einer Wilhelm Ausstellung von Werken Wilhelm Lehmbrucks in der

¹⁶⁸⁹ Gustav Pauli, Reisebrief vom 03.10.1930, Nr. 139, in: RING 2010 1.1, S. 846-850, hier: S. 846-847

¹⁶⁹⁰ DAME 2003, S. 30

Nachkriegszeit hervorgeht, eine gravitatische, mitunter dramatische Wirkung erzeugen (Abb. 113).¹⁶⁹¹

Auch die Begutachtung der Architektur des *Kölnischen Kunstverein* gab Gustav Pauli Anlass zur Kritik am Ausstellungsgebäude des *Hamburger Kunstvereins*:

„Nach kurzem Imbiss ging ich dann noch in eine Ausstellung moderner Kölner im Kunstverein. Das Haus des Kölner Kunstvereins, ein klassizistischer, eingeschossiger Bau mit einer Säulenvorhalle, enthält einige gut beleuchtete Oberlichtsäle und bietet ungefähr das, was Hamburg sich mit dem unglücklichen Ausstellungshaus an der Neuen Rabenstrasse verscherzt hat.“¹⁶⁹²

Über die Betrachtung der technischen und architektonischen Innenraumgestaltung und insbesondere der Lichtführung der Ausstellungsräume hinaus erscheint, wie eingangs erörtert, eine vergleichende Betrachtung von deutschen, gar modernen „Kunstvereinsarchitekturen“ unter Annahme einer baulichen Typologie fragwürdig.¹⁶⁹³

Will man dennoch eine derartige Gruppierung vornehmen, fällt bei den dem Verf. bekannten, während der zwanziger Jahre in Deutschland errichteten „Kunstvereinsarchitekturen“ in Köln, Lübeck und Hamburg die Verwendung von klassizistischen Elementen als gemeinsames ästhetisches Merkmal auf. Dies könnte auf den bürgerlich-demokratischen Gründungsimpuls der Kunstvereine hinweisen, der als traditioneller Rückbezug in den Reden der Kunstvereinsvorstände gerade in den schwierigen Zeiten der Gründungsphase der Weimarer Republik beschworen wurde, wie ein Auszug aus dem bereits zitierten Plan über die „Zukunft des Hamburger Kunstvereins“ von 1922 belegt:

„[...] deutlich fühlbar kommt jetzt wieder die Zeit, da ihre Arbeit ebenso notwendig und wichtig sein wird, wie vor hundert Jahren.“¹⁶⁹⁴

Die Verwendung klassizistischer Baumformen erscheint als Signum der Architektur des *Kölnischen Kunstvereins* (1921-1922, Ludwig Paffendorf) (Abb. 114), während die dem Neuen Bauen verpflichteten Architekturen des Overbeck-Pavillons in Lübeck, erbaut von Wilhelm Bräck (1930) (Abb. 115), sowie des *Hamburger Kunstvereins* (Abb. 94c) klassizistische Elemente latent und in moderner Übertragung aufweisen. Zum Vergleich sollen auch das Museum Winterthur, erbaut von Robert Rittmeyer und Walter Furrer (1911-1916) (Abb. 116), und das Kunsthaus Zürich, erbaut von Karl Moser (1910, Erweiterungsbauten bis 1936) (Abb. 117), welche Achim Preiß zum Thema „Museen der bürgerlichen Vereine“ untersucht hat¹⁶⁹⁵, exemplarisch hinzugezogen werden.

¹⁶⁹¹ Die Sockelpaneele und Wände wurden hier weiß gestrichen (Ebd.)

¹⁶⁹² Gustav Pauli, Reisebrief vom 28.04.1930, Nr. 133, in: RING 2010 1.1, S. 806-812, hier: S. 808

¹⁶⁹³ Die Ausweitung der Recherche auf den europäischen Raum könnte hier allerdings fruchtbar sein.

¹⁶⁹⁴ SUB Hamburg, NGS : B : 44 : 1922,1 : 14-15

¹⁶⁹⁵ S. Achim Preiß, «Die Museen der bürgerlichen Vereine», in: Ders., Das Museum und seine Architektur: Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, VDG, Alfter, 1992, S.

Das heute zerstörte Ausstellungsgebäude des *Kölnischen Kunstvereins* erstreckte sich hinter einem klassizistischen Portikus, von dem aus man Pauli zufolge in eine Säulenvorhalle trat. Der asymmetrisch gesetzte Fassadenblock des Eingangsbereichs des Museums Winterthur evoziert ebenfalls einen Portikus als Risalit. Die Hauptfassade des von Karl Moser erbauten Kunsthaus Zürich zeigt jedoch eine wesentlich eigenständigere Auseinandersetzung mit klassizistischen Elementen auf. Die Autorin Jehle-Schulte Strathaus betont, dass die Hauptfassade mit ihrer fünfsichtigen Eingangszone und dem Giebel des Glasdachs Mosers Absicht entsprachen, einen „Tempel der Kunst“ schaffen, wenn auch mit den zeitgemässen Formen und Materialien“.¹⁶⁹⁶

Die Verwendung klassizistischer Elemente scheint auch in der achsensymmetrischen Gestaltung mit säulenartigen Fensterbändern links und rechts des Eingangsbereichs im Pavillon der *Overbeck-Gesellschaft* auf, (Abb. 112b, 115), welcher allerdings asymmetrisch in das Innere des linken Flügels des sich von dort aus wie eine Schnecke fortsetzenden Baukörpers platziert ist. Die Symmetrie der Fassade des *Hamburger Kunstvereins* entsteht aus einem komplexen Spiel der Flächenverhältnisse von Wand und Fensterflächen (Abb. 90, 94c).¹⁶⁹⁷ Der Eingangsbereich wird hier ebenfalls durch einen Portikus gebildet, der als schmale Zone in den kubischen Baukörper geschnitten ist und dessen zwei Pfeiler die breiten Fensterbänder des 1. und 2. Geschosses optisch stützen. Der ins Zentrum des Gebäudes gesetzte Lichthof erinnert an ein Atrium, eine Figur, die in Lübeck als geschützter Außenbereich im Zentrum der schneckenförmig angeordneten Ausstellungssäle entsteht und einer Skulptur diente¹⁶⁹⁸. In Hamburg und Lübeck wurde, an die Inschriften eines Architrav erinnernd, mit schmalen, in Metall gegossenen Serifen-Lettern jeweils der Name des Ortes mittig über die gesamte Breite der Eingangsfassade gesetzt. Durch den luftigen Abstand der Lettern zur Wand erscheint die Inschrift als Schlagschatten auf der Fassade wieder. Im *Hamburger Kunstverein* kommt hier abermals die für die Architektur leitmotivische Lichtführung zum Ausdruck.¹⁶⁹⁹ Wenn die Autorin

157-166

1696 Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, «Das Zürcher Kunsthaus, ein Museumsbau von Karl Moser», in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Jg. 70, H. 5, 1983, S. 41-47, hier: S. 43

1697 Winfried Nerdinger nennt das Kunstvereinsgebäude als eines der wenigen Beispiele „symmetrisch moderner Gestaltung“. (Winfried Nerdinger, «Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher». Diskussionen um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik», in: Romana Schneider, *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000 - Macht und Monument*, Ausst.-Kat., Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt a. Main, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1998, S. 87-99, hier: S. 91) Ein zeitgenössischer Kritiker analysierte den goldenen Schnitt der Fassade: „Ohne vorerst weitere Schlüsse in ästhetischer Beziehung anzustreben [...] [die] Öffnungen und jedes der vier Türfelder haben das gleiche Verhältnis. Höhe und Breite der äußeren Öffnung verhalten sich etwa wie 2:1, der mittleren Öffnung wie 2:4, die Diagonalen der Rechtecke stehen somit senkrecht aufeinander. Die seitlichen Öffnungen und jedes der vier Türfelder haben das gleiche Verhältnis. Der goldene Schnitt der Gesamtfassade kehrt in den großen Fenstern wieder.“ (HARBERS 1931, S. 378)

1698 1930 wurde hier „Daphne“ von Renée Sintenis, eine hierfür vergrößerte Fassung in vergoldeter Bronze der Skulptur von 1918, dauerhaft platziert. (DAME, 2003, S. 11-12)

1699 Parallel zur Errichtung des Kunstvereinsgebäudes hatte Schneider die serifenlose Type „Neo-Futura“ auch zur Beschriftung der Dello-Ausstellungsräume, den Verkaufsräumen der Hamburger Opel-

Janis Mink die Verwendung der Symmetrie im *Hamburger Kunstverein* aus der Repräsentationsfunktion und als Ausdruck einer vermutlich von den Bauherren angestrebten Stabilität und Autorität interpretiert¹⁷⁰⁰, muss hier, Winfried Nerdinger folgend, darauf hingewiesen werden, dass in der Weimarer Republik der „asymmetrisch ponderierte Bau [nicht] als ‚demokratisches‘ Gegenstück zum hierarchisch gegliederten symmetrischen Monumentalbau“ aufgefasst wurde.^{1701 1702}

An diese Einschätzung lässt sich im weitesten Sinne auch die programmatische Vermittlung von Schneiders Ausstellungsgebäude in der Zeitschrift „Das Neue Frankfurt“ durch Joseph Gantner (1896-1988) knüpfen. Auf den Abdruck der bereits von Hartlaub auf der Tagung des *VDK* erwähnten Rede des Ministers Adolf Grimme anlässlich der Jahrhundertfeier bzw. Einweihungsfeier der Berliner Museen im Oktober 1930¹⁷⁰³ folgt hier die Darstellung des neuen Hamburger Ausstellungsgebäudes in Text und Bild als konkrete Antwort auf die von Grimme gestellte „Existenzfrage der staatlichen Kunstpflege“.¹⁷⁰⁴

Zu einer „solchen Art von Kunstpflege“, die Gantner mit Verweis auf Grimmes Rede als eine alle Schichten des Volkes betreffende, von der Gegenwart und ihren Problemen ausgehende formuliert, seien „durchaus keine Paläste mit pompösen Höfen und Säulenhallen nötig“. Dass „gerade die moderne Architektur imstande [sei], die räumlichen Voraussetzungen zu schaffen, das [zeige] [...] der Ausstellungsbau des Hamburger Kunstvereins.“¹⁷⁰⁵

Der Architekturhistoriker Achim Preiß sieht die „vergleichsweise dünn[en] [...] Verbindungslinien“ zwischen der modernen Architektur und der Museumsentwicklung der Weimarer Republik neben der schwierigen wirtschaftlichen Lage in einem offensichtlichen Widerspruch zwischen dem musealen Selbstverständnis der Zeit und den Ansprüchen der modernen Architektur begründet.¹⁷⁰⁶ Dies steht im Einklang mit den in der kunsthistorischen Forschung etablierten Thesen zu den Museumsinszenierungen der

Vetriebszentrale, verwendet. Die Beschriftung war hier auf quaderförmige Neonleuchtkasten aufgebracht, die den oberen Abschluss der bodentiefen Glasfronten bildeten. (MINK 1990, WVZ. 45, 1929). Warum und dass es sich nicht um die von Paul Renner 1927 entworfene „Futura“, sondern eine Nachbildung handelt, kann nicht bestimmt werden. Die Beschriftung in Lübeck, eine serifenlose Antiqua, stammt Alfred Mahlau. (DAME 2003, S. 3)

1700 MINK 1990, S. 31

1701 NERDINGER 1998, S. 91

1702 Interessanterweise entschied sich Schneider in seinem finalen Wettbewerbsentwurf für die „Smithsonian Gallery of Arts“ in Washington D. C. 1937 wiederum für einen symmetrischen Aufbau und sah im Übrigen auch das im Kunstvereinsgebäude erprobte System der Scherwände für die Ausstellungsräume vor. (Mit freundlichem Hinweis von Professor Eberhard Pook. S. a. KOCH/POOK 1992, S. 250 ff. u. KSA, KS 414)

1703 S. Kap. 2.1.3.2.1

1704 GRIMME 1930 und Josef Gantner, „Es ist eine Existenzfrage für die staatliche Kunstpflege...“.

Nachwort der Schriftleitung, in: Das Neue Frankfurt, Jg. 4, H. 11, (November) 1930, S. 236-238

1705 GANTNER 1930, S. 236

1706 PREISS 1992, S. 218

Kunstmuseen der Weimarer Republik.¹⁷⁰⁷

Ab 1918 entwickelte man im *Kunstverein in Jena* unter Einfluss der Museumsreform die Idee eines Volkskunsthause.¹⁷⁰⁸ Von 1923 bis 1933 nutzte der *Jenaer Kunstverein* das, im Übrigen ebenfalls im Klassizismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts erbaute, Prinzessinnenschlösschen (Abb. 97).¹⁷⁰⁹ Die ab 1919 gemeinsam mit der eben gegründeten Volkshochschule entwickelten Konzepte waren jedoch weit ambitionierter, als es die nun unter Trägerschaft und mit Unterstützung der Carl-Zeiss-Stiftung zu Verfügung stehenden Räumlichkeiten und Mittel im Prinzessinnenschlösschen für seine Ausstellungen und Veranstaltungen erlaubten. Hieraus entstand das vom Leiter der Thüringischen Volkshochschule Dr. Adolf Reichwein gemeinsam mit Walter Dexel geplante Bauprojekt einer Volkshochschule, welche dem neuen Bauen verpflichtet sein sollte¹⁷¹⁰, und um dessen architektonischen Umsetzung Dexel Adolf Meyer bat. Der Entwurf wurde im Rahmen einer Einzelausstellung der „Baukunst“ von Adolf Meyer von Februar bis April 1926 der Jenaer Öffentlichkeit präsentiert¹⁷¹¹, jedoch aus finanziellen Gründen nicht umgesetzt.^{1712 1713}

Die Idee eines Kulturzentrums lag um 1919 diversen Konzeptionen für ein Ausstellungsgebäude in Hamburg zugrunde. Unter diesem Einfluss könnte auch das vielseitig nutzbare Raumprogramm von Karl Schneiders Ausstellungsgebäude betrachtet werden. Seine Architektur lässt sich durch seine Eigenschaft als „variabler Raum“ nicht mit den Joachimides zufolge von den Museumsreformern der Weimarer Republik entwickelten Präsentationsformen, der fortgesetzten Wohnraumsimulation und der einsetzenden Ateliersimulation, deuten.¹⁷¹⁴ Karl Schneiders weiter oben erörterte

1707 JOACHIMIDES/KUHRAU 1995; JOACHIMIDES 2001

1708 S. Kap. 2.1.2

1709 1784/85 wurde es für den Theologen Johann Jacob Griesbach (1745-1812) errichtet und zum Treffpunkt bedeutender Persönlichkeiten der deutschen Klassik. Im Jahre 1818 erwarb das Anwesen die Großherzogin Maria Pawlowna (1786-1859) als Sommersitz für ihre Töchter („Prinzessinnenschlösschen“). 1821 war es das erste Goethe-Denkmal. Im 20. Jahrhundert diente das ehemalige Sommerhaus als Ausstellungs- und Universitätsgebäude. Das verputzte Fachwerkgebäude auf massivem Sockel hat ein Mansardwalmdach mit Zwerchhäusern nach Osten und Westen. Die zurückhaltende Gliederung der Fassaden mit Putzpilastern und Werksteingewänden um die Erdgeschossfenster und Eingangstüren, breiten Dreiecksgiebeln, Mittelbalkon und Fensterläden bestimmt das klassizistische Erscheinungsbild.

1710 WAHL 1994, S. 144 ff.

1711 Einzelausstellung „Adolf Meyer (Weimar). Baukunst“, 28.02.–11.04.1926, *Jenaer Kunstverein* (WAHL 1988, S. 284)

1712 Walter Dexel, «Adolf Meyer (1926)», repr. in: VITT (Hg.) 1976, S. 85-90

1713 Die schon mit der Begründung der Sammlung des *Kunstvereins* 1914 einsetzenden Überlegungen zu einem „Kunsthause“ und ab 1919 zu einem „Volkskunsthause“ würden in der Zusammenarbeit mit der *Volkshochschule Jena* und dem Einzug des *Kunstvereins* in das Prinzessinnenschlösschen Mitte der zwanziger Jahre in Teilen umgesetzt.

1714 Joachimides vertitt die These, „daß das Museum des 20. Jahrhunderts, auf der Suche nach einer Inszenierungsstrategie, die den neu definierten Vermittlungsabsichten der Museumsreform entsprach, mehrere Anläufe unternommen hat, außerinstitutionelle Vorbilder für die Museumspraxis zu adaptieren. Die praktischen Resultate dieser Bemühungen waren Simulationen von unterschiedlichen Kontexten, in denen Kunst außerhalb des Museums wahrgenommen werden konnte, vom historisierenden Ambiente der kaiserzeitlichen Privatsammlerkultur über die Fiktion eines modernen Wohnraumes bis zur

Auseinandersetzung mit Inszenierungen moderner Kunst erscheint letztlich nur in zweiter Linie maßgebend für die Konzeption des Ausstellungsgebäudes des *Hamburger Kunstvereins*, welches er mit den zentralen Gestaltungselementen der Symmetrie und Lichtführung als rein architektonisch begründete Kombination aus Wohnhaus und Ausstellungshalle schuf.

3.3.2 Der fachmännische Kunstvereinsleiter

3.3.2.1 Entwicklung eines neuen Amtes

„Es ist [...] nötig, hierfür eine einzige Persönlichkeit auszuwählen, die völlig unabhängig ist, ohne die üblichen gesellschaftlichen Bindungen, ohne Verpflichtungen, die zu schwächerer Rücksichtnahme führen müssen, eine Persönlichkeit, die in ihrem Amt nur dem Senat untersteht, und die die Aufgaben, die dem Reichskunstwart auf seinem Gebiete verschlossen bleiben, im Hamburger Staat erfüllen könnte; der es daher obliegen müßte außer der Vorbereitung der jährlichen Kunstwochen auch auf die Erziehung des künstlerischen Nachwuchses Einfluß zu nehmen.“¹⁷¹⁵

Diese im Juni 1930 aus dem avantgardistischen Umkreis des *Hamburger Kunstvereins* stammende Profilbeschreibung seines zukünftigen Leiters enthält einige Kriterien, die für die Leitung der „modernen“ Kunstvereine in der Zeit der Weimarer Republik grundlegend erscheinen. Sie verweist in ihrer Formulierung auf die von Bruno Taut auf der Kölner *Werkbund*-Ausstellung 1914 aufgestellte Forderung eines „Kunstdiktators“, eine Vorstellung, die Christian Welzbacher zufolge zwar als „zentrales Handlungsmotiv“ innerhalb des *DWB* fortlebte, jedoch nur in Teilen auf die tatsächliche Ausgestaltung des Amtes des „Reichskunstwarts“ ab 1920 wirkte.¹⁷¹⁶ Die Hamburger Profilbeschreibung von 1930 erinnert jedoch auch an die Forderung der „Diktatur des beamteten Kunsthistorikers“, wie sie zeitgleich auf der weiter oben erörterten Tagung der *VDK* durch die Rede von G. F. Hartlaub aufgeworfen wurde.¹⁷¹⁷

Der extreme Charakter und die im Begriff des „beamteten Kunstdiktators“ gegebene Ambivalenz dieser Forderung muss wohl mehr als Ausdruck des Kampfes um die moderne Kunst in deutschen Kunstvereinen verstanden werden, als dass er sich an den individuellen Führungsstilen der Leiter der hier behandelten „modernen“ Kunstvereine oder an ihren bereits beschriebenen, reformierten Strukturen in Reinform ablesen liesse. C. G. Heise hatte 1917, wie bereits erörtert, von „allen ernstlich um das Schicksal triebkräftiger Gegenwartskunst bemühten Menschen“ gefordert, „die [hier entstehenden] Aufgaben des behutsamen Gärtners, des feurigen Anwalts und des unbestechlichen Richters“ zu übernehmen.¹⁷¹⁸ Von der Bedeutung des „fachmännischen Kunstvereinsleiters“ im Kampf um die moderne Kunst zeugen die Nachrufe über P. E. Küppers, der als erster künstlerischer Leiter der 1916 gegründeten *Kestner Gesellschaft*, der 1921 plötzlich verstarb. So schrieb Georg Biermann (1880-1949):

„Denn was diese Gesellschaft für die Kunst gewirkt, war im letzten immer das Werk

¹⁷¹⁵ Richard Tüngel, «Sinn und Zweck des neuen Hamburger Ausstellungsgebäudes», in: *Der Kreis*, Jg. 7, H. 6, 1930, S. 225-229, hier: S. 228-229

¹⁷¹⁶ Christian Welzbacher, *Die Staatsarchitektur der Weimarer Republik*, Lukas Verlag, Berlin, 2006, S. 29

¹⁷¹⁷ S. Kap. 2.1.3.2.1

¹⁷¹⁸ HEISE 01.04.1917, S. 273

ihres künstlerischen Leiters, und solange noch die neue Kunst im Mittelpunkt eines unerhörten, die Geister aufwühlenden Kampfes stand, war Paul Erich Küppers ihr bester Anwalt, der unbekümmert um Konvention und äußere Rücksichten immer nur seiner Überzeugung folgte.“¹⁷¹⁹

Die Position und das Profil des fachmännischen Kunstvereinsleiters hatte sich mit einer in der modernen Kunst geforderten Wahrnehmungs- und Rezeptionsweise und im Zuge einer von Künstlern und Kunstfreunden als tragisch empfundenen Diskrepanz zwischen Kunst und Leben entwickelt. In ihrer von der Mannheimer Bewegung ausgehenden Studie von 1919 beschrieb Else Biram die Einführung der „besoldeten Beamten [...] von denen man mehr als von den ehrenamtlich Gewählten künstlerische Bildung forderte“ als Teil einer in den vergangenen Jahrzehnten „gelegentlich“ stattfindenden „Reform der Kunstvereine“, welche „auf die scharfe Kritik an deren Leistungen“ durch Künstler und Gelehrte (vor allem die durch die neue Kunstforschung hindurchgegangenen Kunsthistoriker)“ ausgelöst worden sei.¹⁷²⁰ Hieran ließe sich eine vergleichende Untersuchung der akademischen Ausbildung der Leiter von und Akteure in dieser Arbeit behandelten „modernen“ Kunstvereine schließen.¹⁷²¹ Die Position des fachmännischen Kunstvereinsleiters entstand parallel und auch als Teil einer insbesondere durch Lichtwark in Hamburg und Wichert in Mannheim instruierten Reform des Museums als in der modernen Gesellschaft wirkender Organismus. Zurecht also stellte Biram die Frage ob nicht die Wandlung der Kunstvereine von der ursprünglichen „Laienkorporation“ in eine „fachmännisch geführte Bildereinkaufsgesellschaft“, eine „Auflösung des alten Kunstvereinsgedankens und Verwirklichung eines neuen, der sich die Erfahrungen des inzwischen aufgekommenen öffentlichen Kunstpflege zunutze macht [bedeute].“ Diese Aspekte der „Kunstvereinsreform“ wurden im Laufe dieser Arbeit in den Analysen der Ideale und Strategien der „modernen“ Kunstvereine sowie in deren Wirken als „Museen-Mittelsinstanzen“¹⁷²² veranschaulicht.

Dass der Bürger mit Beginn der Moderne „sein in langer Sozialisation erworbenes kulturelles Kapital und Weltdeutungsinstrumentarium [...] nun in kurzer Frist an Künstler, Intellektuelle und Fachgelehrte abtreten muss[te]“ hat der Historiker Schmitz aus gesellschaftsgeschichtlicher Perspektive am Beispiel der Kunstvereine und anknüpfend an W. J. Mommsens Geschichte der bürgerlichen Kultur und künstlerischen

1719 «Georg Biermann im Cicerone 1922, H. 1», Wiedergabe, in: Kestner-Gesellschaft (Hg.), Meisterwerke deutscher Kunst aus Hannoverschem Privatbesitz. Kees van Dongen, H. F. Bieling, Gerlwh. Gemälde, Aquarelle, Plastik/Im Gedenken an den kürzlich verstorbenen P. E. Küppers, Ausst.-Kat., Hannover, 1922, o.S.

1720 BIRAM 1919, S. 30

1721 G. F. Hartlaub, C. G. Heise, P. E. Küppers, W. Dexel und E. Grisebach hatten alle hatte bei Heinrich Wölfflin in München studiert oder zeitweise dessen Vorlesungen besucht. R. Schapire, S. Schwabacher und C. G. Heise kannten sich von ihrem Studium in Berlin bei Alphons Goldschmidt. W. Cohen, Richart Reiche und W. Müller-Wuckow hatten bei Georg Dehio in Straßburg studiert.

1722 BIRAM 1919, S. 60

Avantgarde dargelegt.¹⁷²³ Die stark künstlerisch und intellektuell geprägten Kreise der Akteure und Mitglieder des *Jenaer Kunstvereins*, des *Frauenbunds*, der *FDK* und der *VFNK* Frankfurt und der *Sternwarte* vermögen diese Sichtweise zu stützen.

Gleichzeitig darf das Wirken eines auch in den zwanziger Jahren wirkenden bürgerlichen Mäzenatentums nicht außer Acht gelassen werden. Sowohl durch Vertreter des traditionell mit dem Kunstverein verbundenen Standes der Juristen (Ernst Beyersdorff, Johannes R. Meyer, Johannes Geller, Gustav Schieffler), als auch insbesondere durch Vertreter der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts emporstrebenden Schicht der Kaufleute, Industriellen und Bankiers (R. Ibach, Fritz Beinsdorff, Hermann Bahlsen¹⁷²⁴, Theodor Hinsberg) nahm das Bürgertum prägenden Einfluss in den „modernen“ Kunstvereinen. Der Autor Michael Werner kommt in seiner Studie zur Stiftungskultur zu dem Schluss, dass das mäzenatische Wirken in der Weimarer Republik für moderne und traditionelle Kunst gleichermaßen „in ihren Grundstrukturen auf den bürgerlichen Traditionen des langen 19. Jahrhunderts und des Kaiserreichs auf[baue]“¹⁷²⁵, was er u. a. an Johannes R. Meyers Modell für Finanzierung des nicht realisierten Neubaus der Hamburger Kammerspiele 1929 exemplifiziert.¹⁷²⁶ Allerdings deutete sich in den seit Gründung zwischen dem *Jenaer Kunstverein* und der Carl-Zeiss-Stiftung bestehenden Beziehungen eine aus dem sozialistischen Reformgeist entwickelte Alternative zum bürgerlichen Mäzenatentum an, die Walter Dixel gemeinsam mit der Volkshochschule im Laufe der zwanziger Jahre zu verdichten bestrebt war. Wie u. a. die Erörterung der Tagung der *VDK* verdeutlicht hat, erscheint es, dass zu Ende der zwanziger Jahre, angesichts der leeren Kassen der Kommunen und der in nahezu allen Kunstvereinen schwindenden Zahlen der Mitglieder (welche sich mehr und mehr anderen, konkurrierenden, massenmedialen Formen der „Schaulust“ zuwandten), der Ruf nach dem engagierten Bürger und privaten Stifter wieder lauter wurde.

Das besondere Zusammenspiel von Industrie und moderner Kunst in Hannover könnte u. a. anhand der Ausstellungskataloge der *Kestner-Gesellschaft* untersucht werden, die regelmäßig mit von den in der Gesellschaft aktiven Künstlern gestalteten Werbeanzeigen der lokalen Industrie ausgestattet, deren Vertreter andererseits in der Gesellschaft aktiv waren. Unter diesen stellt eine von F. Vordemberge-Gildewart entworfene Anzeige des Tapetenherstellers Norta im Ausstellungskatalog von Willi Baumeister ein gestalterisch besonderes interessantes Beispiel dar (Abb. 118).¹⁷²⁷

¹⁷²³ SCHMITZ 2002, S. 375; s. u. a. MOMMSEN 1994a, b

¹⁷²⁴ Der mäzenatische Einfluss der Gründungsmitglieder Hermann Bahlsen (1859-1919), Inhaber der Hannoverschen Cakesfabrik H. Bahlsen, und Fritz Beinsdorff (1860-1944), Inhaber der Pelikanwerke Günther Wagner, auf die *Kestner-Gesellschaft* konnte allerdings in dieser Arbeit nicht näher beleuchtet werden.

¹⁷²⁵ WERNER 2011, S. 210-211

¹⁷²⁶ Ebd., S. 209 f.

¹⁷²⁷ Erwin Breimer jun. (1907-1939), Sohn von Erwin Breimer (?-1941), Geschäftsinhaber gemeinsam mit

Die Ausstellungsleitung der hier erörterten „modernen“ Kunstvereine unterlag fast durchgehend Kunsthistorikern, welche sich in ihrer ganzen Haltung der modernen Kunst verpflichteten. Walter Dexel, als Künstler und Kunsthistoriker zugleich, der Architekt Hans Scharoun und der Maler Hans Völcker bildeten hier jeweils in Jena, Insterburg und Wiesbaden die Ausnahme. Die Notwendigkeit einer fachmännischen Leitung wurde im *NKV* Wiesbaden 1929 gemeinsam mit der Frage der Galerieleitung des Neuen Museums gelöst. Nachdem das moderne Ausstellungsprogramm der zwanziger Jahr durch Völcker (1865-1944), aber auch durch den Künstler Edmund Fabry (1892-1939)¹⁷²⁸ und durch den Wiesbadener Sammler Heinrich Kirchhoff (1874-1937)¹⁷²⁹ geprägt wurde, hatte 1929 der Kunsthistoriker Eberhard Schenk zu Schweinsberg (1893–1990), neben der Leitung des Neuen Museums auch den Vorsitz der *NKV* übernommen, um dessen „fachliche Leitung zu sichern“.¹⁷³⁰

Oftmals gestalteten die Kunsthistoriker die Ausstellungsprogramme der Kunstvereine parallel zur Leitung der örtlichen Museen, was sich in strukturellen und inhaltlichen Wechselwirkungen zwischen Museum und Kunstverein im Hinblick auf die Durchsetzung moderner Kunst auswirkte (A. Dorner, C. G. Heise, W. Müller-Wulckow). Die Berufung von Hildebrand Gurlitt, Kunsthistoriker und vormalig Museumsdirektor in Zwickau für die Position der künstlerischen u. Geschäftsleitung in Hamburg¹⁷³¹ kann als Indiz einer in beide Richtungen offenen Situation, die sich in der Entwicklung des Ausstellungswesens im Museum und im Kunstverein im Kampf um die moderne Kunst ereignete, angeführt werden. Es wurde versucht, die sehr unterschiedlichen Ansätze der im Laufe dieser Arbeit behandelten Kunstvereinsleiter jeweils in den Einzelfallstudien zuvorderst an Hand der Ausstellungen und dem Ausstellungsprogramm sowie den Vereinsstrukturen und Netzwerken darzulegen.

Das Strukturelement der fachmännischen Leitung der Kunstvereine hatte sich im Laufe

August Hölscher der Tapetenfabrik Norta, Langenhagen, war 1932-1936 Mitglied des Beirats der *Kestner-Gesellschaft* (SCHMIED 1966, S. 235-236). Für eine repräsentative Untersuchung des Zusammenspiels zwischen Industrie und moderner Kunst(-Vermittlung) wäre jedoch das mäzenatische Wirken der Industriellen Fritz Beindorff (Pelikan) und Hermann Bahlsen (Bahlsen), jeweils Gründungsmitglieder der *Kestner-Gesellschaft*, als maßgeblich zu betrachten.

1728 NKV, EA Paul Klee, Frühjahr 1922, zusammengestellt von Edmund Fabry (SCHMIDT 1973, S. 163)

1729 S. SCHMIDT 1973, S. 163

1730 Ebd., S. 164

1731 Wie aus dem Protokollbuch des *Hamburger Kunstvereins* gefolgert werden kann, scheint Gurlitt explizit für die künstlerische Leitung berufen worden zu sein. In dieser Umbruchsphase wurde der Posten des Geschäftsführers durch einen Herrn Lehmann besetzt. Im August 1930 beschloss man die gerichtliche Vertretung des *Kunstvereins* durch den 1. Vorsitzenden und den Schatzmeister als Ergänzung der Satzung (§ 22). Hieraus könnte schließen, dass man entweder verursacht durch Gurlitt persönlich oder aber aus konzeptionellen Gründen, von nun an die „kuratorischen“ von den kommerziellen und verwalterischen Aufgaben, die zuvor in einer Hand (Brodersen) lagen, zu trennen. (Protokollbuch des Kunstvereins 1885-1933, Archiv Kunstverein in Hamburg)

der zwanziger Jahre zu einem wichtigen Instrumentarium der „modernen“ und fortschrittlichen Kunstvereine entwickelt, gehörte jedoch auch noch 1930 nicht zum Standard der deutschen Kunstvereine, wie es u. a. Hartlaubs als skandalös empfundene Forderung auf Tagung der *VDK* zu belegen vermag.

Für die von Oskar Schürer anlässlich der Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“ 1927, angesprochene „Krisis“ des „Ausstellungswesens“, die in den Fragen, ob „Ausstellungen von Künstlern oder von Kunsthistorikern geleitet werden“ sollen und, ob „eine vielköpfige Körperschaft oder ein Einzelner verantwortlich sein“ solle, bestünde¹⁷³², bot der hier konstruierte, „moderne“ Kunstverein unter fachmännischer Leitung zumindest eine mögliche Lösung an. Gleichzeitig war innerhalb der Kunstvereine der Einfluss einzelner Künstlergruppen sehr stark, wie aus der Analyse der Ausstellungsprogramme des *Hamburger* und des *Barmer Kunstvereins* hervorging sowie auch das Ausstellungswesen der zwanziger Jahre insgesamt durch moderne Künstlergruppen auf der einen Seite und maßgeblich durch eine mehr und mehr in Interessenverbänden organisierten Künstlerschaft geprägt wurde.

3.3.2.2 Vermittlungsmedien und -verfahren: der Ausstellungskatalog

Der Ausstellungskatalog stellte neben der Ausstellung ein sich im Laufe der zwanziger Jahre entwickelndes, wichtiges Medium zur Vermittlung moderner Kunst in den hier behandelten „modernen“ Kunstvereinen dar. Auf viele weitere, die Ausstellungen begleitenden und inszenierenden Vermittlungsmedien und -verfahren kann u. a. auf Grund der Quellenlage nicht eingegangen werden. Während der Recherche einzelner Ausstellungen vermittelte sich der Eindruck einer Vermittlungspraxis, die eine Brücke zu den konkurrierenden Massenmedien und ihrem Publikum zu schaffen suchte, welche gleichzeitig dem Anspruch einer wissenschaftlich fundierten Volksbildung entsprechen konnte.

Hiervon zeugen programmatische Ausstellungstitel wie „Original und Reproduktion“, zeitgeistige Titel wie „Gezeichnet oder Geknipst?“¹⁷³³ oder Slogans wie „Wir sehen die Welt nur so, wie sie von Malern gesehen wurde“¹⁷³⁴, aber auch die Veranstaltung von Umfragen und Preisausschreiben, wie jene weiter oben beschriebene Umfrage zur Ausstellung „Original und Reproduktion“ oder die an die Besucher der Ausstellung „Die

¹⁷³² SCHÜRER 1927/1928, S. 102

¹⁷³³ „Gezeichnet oder geknipst“, Kunstblatt-Ausstellung, zusammengestellt von Paul Westheim, Frankfurter Kunstverein Ende März bis Mittel April 1930, u. andere Orte

¹⁷³⁴ Dieser Slogan wurde im Kontext der Ausstellung „Malerei unserer Zeit“, welche die *VFJK* Oldenburg im Mai-Juni 1929 präsentierte, verwendet. (HECKÖTTER 2011, S. 409)

billige Wohnung“ *VFJK* Oldenburg gerichtete Frage: „Welche Wohnung gefällt mir am besten und warum?“¹⁷³⁵. Die Schaltung von Werbungen im Kino, wie etwa bei letztgenannter Oldenburger Ausstellung¹⁷³⁶ sowie auch die weiter oben erwähnte Übertragung eines Interviews zur Einführung der Ausstellung „Les Ballets Russes de Serge Diaghelev“ (Januar-Februar 1931) aus dem *Hamburger Kunstverein* im Radio¹⁷³⁷ waren sicherlich keine Einzelfälle. Auf die Entwicklung der Beschriftung im Ausstellungsraum als weiteres Element der Vermittlungsverfahren und auch als Teil der Ausstellungsinszenierung kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden.

Die Ausstellungskataloge der „modernen“ Kunstvereine stellen im Unterschied zu jenen schwer eruierbaren Vermittlungsverfahren ein gewichtiges und greifbares Dokument dar. In Ergänzung oder als Ersatz des Ausstellungskatalogs veröffentlichten die Kunstvereinsleiter aber auch Beiträge in der lokalen oder Fachpresse, sei es in Ermangelung der finanziellen Mittel, so bei Walter Dexel im *Jenaer Kunstverein*¹⁷³⁸ oder auch in der *Kestner-Gesellschaft*, deren begleitende Katalogproduktion von 1922 bis 1930 erheblich eingeschränkt war,¹⁷³⁹ unter dem Eindruck des Papiermangels, so Anfang der zwanziger Jahre im besetzten Rheinland, sei es als zusätzliches Kommunikationsmittel, so bei Alexander Dorner und Hildebrand Gurlitt, die jeweils u. a. in der Fachpresse kunstwissenschaftliche Beiträge, die auf Ausstellungen im *Hamburger Kunstverein* und in der *Kestner-Gesellschaft* Bezug nahmen veröffentlichten.¹⁷⁴⁰

Im Rahmen dieser Arbeit wurde der Ausstellungskatalog als eine Hauptquelle zu Ausstellung und Ausstellungsprogramm der „modernen“ Kunstvereine genutzt. Eine Erforschung und Deutung des Mediums selbst erfolgte hier nur auf Grund der untersuchten Quellen und gewisser Auffälligkeiten, die sich mit den Fragestellungen dieser Arbeit verknüpfen. Hinzu kommt, dass die Quellenlage eben auch hier als lückenreich bezeichnet werden muss. Die Geschichte des *Barmer Kunstvereins* beispielsweise konnte durch die kriegsbedingte Zerstörung der Vereinsakten und -dokumente lediglich über die für die Mitglieder erstellten Jahresberichte und

1735 HALLERBACH 2011, S. 78

1736 Ebd.

1737 O. A. FEBRUAR 1931

1738 Begleitend zu den Ausstellungen veröffentlichte Walter Dexel regelmäßig Beiträge in der Lokalpresse (s. VITT (Hg.) 1976) und gestaltete ab 1923 die Einladungskarten und Plakate, die nach seiner eigenen Aussage zu den „Inkunabeln der modernen Typographie gezählt“ werden (DEXEL (1965) 1976, S. 72).

1739 In den Jahren 1922 bis 1930 gab die *Kestner-Gesellschaft* insgesamt nur sechs Kataloge zu den insgesamt 58 dokumentierten Ausstellungen heraus (S. SCHMIED 1966, S. 279)

1740 Als Beispiele können Hildebrand Gurlitts kunsthistorische Einordnung der Skulptur von Henry Moore anlässlich der Ausstellung „Neue Englische Kunst“ im Juli 1932 (Hildebrand Gurlitt, «England: Against the ‚Praxitelian‘ tradition», in: *Die Neue Stadt: internationale Monatsschrift für architektonische Gestaltung und städtische Kultur*, Jg. 6, H. 6/7, 1932, S. 149-150) und die mit großer Wahrscheinlichkeit von Dorner mit lancierte Umfrage zur Ausstellung „Original und Reproduktion“ im „Hannoverschen Kurier“ (UMFRAGE 1929) angeführt werden.

Pressemeldungen und -beiträge sowie Korrespondenzen in Fremdakten oder aus dem privaten Umfeld nachvollzogen werden. Da ja bei Ausstellungskatalogen ebenso wie bei den Jahresberichten von einer gewissen Auflage und Verbreitung ausgegangen werden kann, kann man auch auf Grundlage der bereits vorhandenen Literatur vermuten, dass im *Barmer Kunstverein* die Ausstellungen neben den Einführungsreden und Führungen lediglich durch nummerierte Bilderlisten vermittelt wurden, welche dem Besucher als (Rundgangs-)Führer und Verkaufskatalog an die Hand gegeben wurden (Abb. 119). Aus der Tatsache, dass zu einigen Ausstellungen des ebenfalls von Richard Reiche, vom Büro des *Barmer Kunstverein* aus zwischen 1921 und 1929 geleiteten *BDK*

Ausstellungskataloge vorhanden sind, lässt sich auch Inhaltliches schließen. Denn diese Ausstellungskataloge und auch Programmhefte spiegeln den Anspruch der Vermittlung von örtlich nicht fixierten Wanderausstellungen an ein möglichst großes Publikum, breitere Volksschichten und insbesondere an die „Industriejugend“ (Abb. 58).

Vollkommen anders stellte sich der Umgang mit dem Ausstellungskatalog in der *Kestner-Gesellschaft* dar, der nun als Einzelfallbeispiel erörtert werden soll. Denn hier wurde über den im *Barmer Kunstverein* vermuteten „kunstdiplomatischen“ und in der *BDK* beobachteten „volksbildenden“ Anspruch seit Gründung 1916 auch ein „kunstkritischer“ und „kunstwissenschaftlicher“ Weg beschritten, der sich in den 77 Katalogen der insgesamt 132 zwischen 1916 und 1933 veranstalteten Ausstellungen der *Kestner-Gesellschaft* sowie in ergänzenden Medien Flugschriften und Büchern spiegelt.¹⁷⁴¹

Bis auf wenige Ausnahmen bestehen die fast durchgehend in Din A5 Hochformat, in schwarz-weiß hergestellten, mindestens ca. 8 Seiten starken Katalog-Hefte aus einem nummerierten Verzeichnis der ausgestellten Werke, mit Abbildungen einzelner Werke und wurden regelmäßig mit einem Einführungstext versehen. Auf diese „knappen Einführungen, die Küppers in regelmäßiger Folge den Katalogen der Kestner-Gesellschaft voranstellte“ kam Georg Biermann in seinem Nachruf des Ende 1921 plötzlich verstorbenen P. E. Küppers zurück und bezeichnete sie als „durchweg stärkstes Bekenntnis zum Werk der Schaffenden, aber mehr noch Dokumentation jener neuen Gesinnung, die vielleicht in ihm eine ihrer reinsten Formungen gefunden [...]“ habe.¹⁷⁴² Beispielhaft sei hier auf Küppers weiter oben in Auszügen zitiertes Vorwort zur Ausstellung „Französischer Malerei bis 1914“¹⁷⁴³ und auf die Zusammenstellung einzelner Texte in der Literatur¹⁷⁴⁴ verwiesen.

¹⁷⁴¹ S. SCHMIED 1966, S. 279-288

¹⁷⁴² BIERMANN 1922, o.S.

¹⁷⁴³ KÜPPERS 1919

¹⁷⁴⁴ SCHMIED 1966, S. 237-240

Einen Höhepunkt der modernen Kataloggestaltung stellen die Ausstellungskataloge der *Kestner-Gesellschaft* ab 1930 dar. Die Zusammenarbeit zwischen dem Künstler Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962) als Gestalter und dem neuen künstlerischen Leiter der Gesellschaft Justus Bier, der die inhaltliche Konzeption der Ausstellungskataloge verantwortete, lässt sich in herausragender Weise an Hand des Katalogs der Ausstellung „Gabo: Konstruktive Plastik“, welche im November 1930 in der *Kestner-Gesellschaft* veranstaltet wurde, ablesen (Abb. 120a-e).¹⁷⁴⁵ Die neue Aufmachung der Ausstellungskataloge der *Kestner-Gesellschaft* von Anfang 1930 bis ca. 1933 steht hier auch in einem besonders prägnanten Bezug zum Konstruktivismus von Gabo. Die Inhalte des Katalogs gliedern sich wie folgt in den Titel mit „GABO“ und der photographischen Abbildung der Arbeit „Sphärische Konstruktion“, 1927, den Schmutztitel (Seite 2), eine halbseitige Abbildung von Naum Gabos „Raum-Konstruktion“, 1924, mit darunter Justus Biers einführenden Text „Grundprinzipien des Konstruktivismus“ (Seite 3), gefolgt von „Auszügen aus dem realistischen Manifest von Gabo und Pevnsner 1920“ mit darunter einer „Biographische[n] Notiz“ zum Künstler (Seite 4), gefolgt vom „Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten“¹⁷⁴⁶ (Seite 5), einer ganzseitigen photographischen Abbildung von Naum Gabos „Raumplastik für einen Flughafenplatz“, 1924, (Seite 6) und der Rubrik „Aus dem Programm der Kestner-Gesellschaft 1930/31“ (Seite 7 und Rückseite 8).

Den variabel wirkenden Verhältnissen von Bild und Text liegt eine konsequenter Satzspiegel zu Grunde, der unterstützt durch die serifenlose Schrift eine gute Lesbarkeit des Katalogs erzeugt. Titel und Rückseite des Katalog-Hefts sind schon Teil des Inhalts und lassen diesen „rahmenlos“ erscheinen. Eine besondere Koinzidenz des Gabo-Katalogs erscheint im Medium der Photographie selbst, denn photographische Abbildungen seiner Werke bildeten auch Teil der Ausstellung, in welcher Naum Gabo neben Plastiken und Konstruktionen sein Schaffen in Entwürfen, Graphiken und Photos präsentierte. Katalog und Ausstellung sind somit formal und inhaltlich miteinander verschränkt. Bemerkenswert an Justus Biers inhaltlichem Konzept des Katalogs wirkt zum einen die Trennung des biographischen und kunstkritischen Teils und zum anderen die Verflechtung seiner kunstwissenschaftlichen Beiträge mit dem Künstlermanifest von Gabo und Pevsner.

Die Titelseite besteht aus einer photographischen Abbildung und den Ausstellungsdaten

1745 Kestner-Gesellschaft (Hg.), Gabo, Konstruktive Plastik, Ausst.-Kat., Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1930

1746 Die Werke werden zudem kunsthistorisch unterteilt in „1. Vorstufen für die Entwicklung der konstruktiven Idee“ die mit Werken von Picasso, Corona, Malewitsch, Pevsner jeweils für Kubismus, Futurismus, Suprematismus, Konstruktivismus belegt werden; „2. Modelle zur Veranschaulichung des neuen stereometrischen Formkörpers im Vergleich zum alten massiv-plastischen Formkörper“ u.s.w (AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1930b, o.S.). Aus der Korrespondenz zur Ausstellung geht klar hervor, dass Bier dies allerdings direkt von Gabo übernommen hatte (Schreiben Naum Gabo – Kestner-Gesellschaft (Dr. Bier), 21.10.1930, Niedersächsisches HStA, Dep. 100 Nr. 41)

und erinnert an die Aufmachung von Zeitschriften wie „Die Form“ oder das „Neue Frankfurt“. Diese Erscheinung des Titels stellt im Kontext der hier behandelten „modernen“ Kunstvereine ein Novum dar. Die Titel der Kataloge des *Hamburger Kunstvereins*, der *NKV* und der *VFJK* Oldenburg bestanden in der Regel aus den Textdaten zur Ausstellung und dem mitunter zentral platzierten Vereinssignet (Abb. 121, 122a, b). In den Katalogen der *NKV* von Ausstellungen expressionistischer Kunst aus der unmittelbaren Nachkriegszeit sind die Titel mit einem graphischen Werk des Künstlers illustriert (Abb. 123). Im Vergleich zu den in der Literatur lückenlos dokumentierten Ausstellungskatalogen der Galerie Alfred Flechtheim¹⁷⁴⁷, welche gerade auch mit ihrer publizistischen Tätigkeit als führend im Kunstbetrieb der modernen Kunst in Deutschland bezeichnet werden kann, fällt auf, dass Flechtheim, nachdem er wohl fast alle Katalogtitel seit 1914 mit den Ausstellungsdaten und seinem zentral platzierten Signet seiner Initialen versehen hatte, ab 1925 begann, vereinzelt Abbildungen von Werken auf den Titel zu setzen, um dies ab 1927 zu einer Regel mit einzelnen Ausnahmen zu machen. Interessant ist, dass mit der Ausstellung „Bronzen von Ernst Barlach“, Galerie Flechtheim Düsseldorf, November- Dezember 1930, der Titel sowohl in der Schrifttype als durch die Verwendung einer Photographie, die Barlach und Aristide Maillol zeigt, bis auf den zentrierten Satzspiegel, Vordemberge-Gildewart's Titelgestaltungen der Kataloge der *Kestner-Gesellschaft* aufnimmt (Abb. 124).¹⁷⁴⁸

1747 Katalogpublikationen der Galerie Alfred Flechtheim von 1913 bis 1933, beiliegende CD-ROM, in: DASCHER 2011

1748 Eine Mitwirkung Vordemberge-Gildewart's an Flechtheims Katalogen wird in DASCHER 2011 nicht erwähnt.

3.3.3 Zentrum und Peripherie: der „moderne“ Kunstverein und die Kunstlandschaft der Weimarer Republik

Die hier konstruierte Geschichte des „modernen“ Kunstvereins erscheint in weiten Teilen als Bestätigung des eingangs zitierten politischen Postulats von Edwin Redslob, 1919, dass nämlich:

„eine Periode örtlicher Arbeit und damit eine Blüte städtischer Sammlungen angebrochen sei“ und, dass „kennzeichnend [...] auch hier [sei], daß diese Stellen mehr als die staatlichen ein Arbeiten um der Gegenwart willen verlangen.“¹⁷⁴⁹

In der Tat verbanden sich die Bestrebungen der „modernen“ Kunstvereine wie am Beispiel der Wirkungsweisen als „Museen-Mittelsinstanzen“ in Norddeutschland dargestellt wurde im Hinblick auf die Durchsetzung moderner Kunst auch mit den Bestrebungen der Kunstpolitik der Republik. Redslob, dessen Amt des Reichskunstwarts auf beratende Funktionen und die „künstlerische Formgebung des Reiches“ beschränkt war,¹⁷⁵⁰ hatte sich sowohl in Lübeck als auch in Oldenburg in für die lokale Vermittlung moderner Kunst wichtigen bzw. kritischen Momenten eingeschaltet. So trug sein Gutachten entscheidend zur Durchsetzung des als „blutiges Stachelschwein“ verunglimpftes Signet der „Nordischen Woche“ von Alfred Mahlau bei.¹⁷⁵¹ Anlässlich der Schändung und Zerstörung des Kruzifixes von Ludwig Gies durch Unbekannte, welches Heise im Sommer 1921 mit Unterstützung diesmal des *Vereins der Kunstfreunde* und im Kontext eine von der *Overbeck-Gesellschaft* veranstalteten Ausstellung „Kriegsgräber und Ehrenmale“ probeweise im Lübecker Dom installiert hatte, nahm Redslob Stellung¹⁷⁵² und setzte sich für die öffentliche Ausstellung des mittlerweile restaurierten Werkes in München ein¹⁷⁵³. In Oldenburg hatte er, wie beschrieben, anlässlich von „Graphik der Gegenwartskunst“ 1924, der ersten modernen Ausstellung mit europäischen Fokus in Oldenburg, durch seine Präsenz und einführende Rede unterstützend für die moderne Kunst gewirkt und gleichzeitig die nationale Bedeutung der Ausstellung unterstrichen. Wie nicht nur am Beispiel norddeutscher „Museen-Mittelsinstanzen“ sondern auch am Konzept des *BDK* und auch am Beispiel des *Insterburger Kunstvereins*

1749 REDSLOB 1919a, S. 72

1750 s. hierzu: Christian Welzbacher, «Einführung ‚Die künstlerische Formgebung des Reichs‘. Der Reichskunstwart und die Kulturpolitik in der Weimarer Republik 1918-1933.», in: Ders., Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918-1933, Matthes & Seitz, Berlin, 2010, S. 11-58

1751 ENNS 1978, S. 47

1752 Edwin Redslob, «Der Kruzifix von Ludwig Gies und sein Schicksal», in: Die Trese. Eine lübische Monatsschrift für Kunst und Geist, H. 7, Lübeck, (April) 1922, S. 13-15

1753 Die farblich gefasste Skulptur aus Eichenholz wurde hier in der von Peter Behrens entworfenen „Dombauhütte“ im Kontext der Deutschen Gewerbeschau in München gezeigt (Christian Welzbacher, «Volkskunst, Handwerk, Nation, Moderne. Der Reichskunstwart, der Deutsche Werkbund und Strategien kulturpolitischer Identitätsbildung in der Weimarer Republik», in: Anita Aigner (Hg.), Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung, Transcript Verlag, Bielefeld, 2010, S. 207-229, hier: S. 216)

deutlich wurde, leisteten die „modernen“ Kunstvereine als „Phänomen einer dezentralen Entwicklung“¹⁷⁵⁴ auch im Sinne der kulturpolitischen Bestrebungen der Weimarer Republik einen entscheidenden Beitrag zur Teilhabe und Vermittlung und damit auch zur Durchsetzung der modernen Kunst auf nationaler Ebene.

Im Hinblick auf eine insbesondere nach dem 1. Weltkrieg geforderte Kohesion des kulturellen Kapitals und vor dem Hintergrund der in der Weimarer Republik immer wieder neu verhandelten Frage der „Kulturhoheit der Länder“ bildeten die „modernen“ Kunstvereine ein wichtiges Instrument als „Bundesgenossen“, welche der Reichskunstwart, in seiner beschränkten Kompetenz einerseits und seinem hochindividuellen Einsatz andererseits, mitprägte, anerkannte und förderte.

Wie die Autorin Briesacher konstatiert, war in der Zeit vor der Hyperinflation die Staatszugehörigkeit sehr wichtig, als man darum rang die neue Republik in der internationalen Politik zu etablieren; die Schaffung von Identität auf dieser Ebene benötigte besondere Beachtung. Nach der Währungsreform allerdings bildeten wirtschaftliche und kulturelle Indikatoren wichtige Ebenen, auf denen Identität geformt wurde; etwas was insbesondere der Fall war, als Deutschlands internationale Position gesichert und diplomatische Beziehungen etabliert waren.¹⁷⁵⁵ Die Geschichte des Ausstellungswesens der „modernen“ Kunstvereine lässt sich mit den Thesen der Historikerin Briesacher nachvollziehen:

Wie u. a. im Fall des *BDK* im rheinisch-westfälischen Industriegebiet als auch in Lübeck und Oldenburg erscheint in der unmittelbaren Nachkriegssituation die lokale Kunst als lokaler Messwert und Maßstab einer Positionierung im nationalen und internationalen Kontext zu werden. Gleichzeitig und verstärkt in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre kommt jedoch die Auseinandersetzung mit der modernen Kunst als europäische Bewegung zum Tragen. Dies konnte insbesondere an den Ausstellungen „Neue Kunst“ der *VFNK* Frankfurt, 1917, der ersten und zweiten Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“ des *Hamburger Kunstvereins*, 1927 und 1929, an der aus dem *Sonderbund* erwachsenen Sammlung des *Barmer Kunstvereins* und auch an der kulturell, ökonomisch und politisch getragenen Schaffung eines internationalen Profils des *Hamburger Kunstvereins* verdeutlicht werden.

In Hamburg konnte man auch hier auf Lichtwark bauen, der die Korrektur der entwicklungsgeschichtlich bedingten „Verschiebung der Kulturzentren“ durch die Förderung der Kunst in den modernen Zentren, den Großstädten und den Industriestädten

1754 HECKÖTTER, S. 33; die Autorin kennzeichnet die Bestrebungen der *VFJK* Oldenburg, als „Phänomen einer dezentralen Entwicklung [...], die in vielen deutschen Städten ähnlich verlief“. (Ebd.)

1755 BRIESACHER 2012, S. 151

anstrebte. Die Nachwirkung von Lichtwarks kulturreformerischem Ideen wurde im Laufe dieser Arbeit in den neuen „Kunststadt-Begriffen“ der westdeutschen Industrie- und Handelsstädte angedeutet und u. a. an Richard Reiches Rhetorik zur Vermittlung moderner Kunst in Barmen, 1926, exemplifiziert. Allerdings kamen insbesondere im rheinisch-westfälischen Industriegebiet und auch in Mannheim völlig neue „Standort-Theorien“ zum Tragen. Der Begriff von Zentrum und Peripherie kam im kunstgeographischen Ansatz zum Ausdruck, wie ihn Heise und Cohen im Hinblick auf die moderne Kunst anwandten, ist jedoch gleichzeitig auch ein durch und mit der modernen Kunst angetriebener Topos. Denn die modernen Künstler schufen ihre Kunst an der Peripherie, jenseits der alten Akademien und Kunststädte sowie gleichzeitig in den modernen Metropolen. Die modernen Transport- und Kommunikationswege der Städte aber auch die moderne Industrielandschaft provozierten einen neuen Begriff von Zentrum und Peripherie, der am Beispiel des *BDK* und der von Walter Schwagenscheidt entwickelten Raumstadt beleuchtet werden sollte. U. a. mit der Gründung zahlreicher „Vereinigungen für junge Kunst“ wurde ab der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ein individuell geprägtes Netzwerk der Moderne sichtbar, was u. a. am Wirken der *VFJK* Düsseldorf als „interurbane Vereinigung“¹⁷⁵⁶ exemplifiziert wurde. Hierin zeigte sich insgesamt auch eine Abweichung vom traditionellen Konzept des städtischen Kunstvereins. Mit Verweis auf die 1908 von Prof. Carl Neumann, Leiter des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins, formulierte „Besonderheit und Zwergkultur vieler kleiner Mittelpunkte“ und auch auf Redslöbs eingangs zitierte kunstpolitisches Postulat konstatiert der Autor Schmitz „die Umkehrung von Zentrum und Peripherie“¹⁷⁵⁷ als typisch für das deutsche Kulturleben der 1910er und 1920er Jahre. Hinzu kommt jedoch die gerade in der modernen Kunst wirkende Struktur des Netzwerks, welche Eberhard Grisebach bereits 1917 als einen „geheimen Bund“ beschrieben hatte:

„Die künstlerische Kultur entwickelt sich heute nicht mehr übersichtlich innerhalb einer Stadtmauer [...]. Die Bürger und Künstler der neuen Kulturstadt sind heute an allen Orten verstreut. Sie erkennen sich an ihrer Lebendigkeit, wie an einem geheimen Zeichen auf ihrer Stirn. In einem geheimen Bund schließen sie sich durch das gemeinsame Streben nach echtem Lebensgefühl zusammen.“¹⁷⁵⁸

So könnte auf Grundlage der Geschichte der „modernen“ Kunstvereine vielleicht insgesamt für die zwanziger Jahre weniger von einer räumlich gedachten „Umkehr von Zentrum und Peripherie“, als von einer Verschiebung der Begrifflichkeit von Zentrum und Peripherie selbst gesprochen werden.

1756 L. St. E., «Düsseldorf [Rezension der Ausstellung „Junge Deutsche Kunst“]», in: Das Kunstblatt, Jg. 14, H. 11, (November) 1930, S. 350-352

1757 SCHMITZ 2001, S. 449. Der Autor Schmitz konstatiert dies auf Grundlage der Umstrukturierung der „überlieferten Kunstlandschaft“ nach dem Avantgardeprinzip durch „alternative Kunstvereine“ (Ebd., S. 445-449)

1758 GRISEBACH, E. 2014 (1917), S. 26

4 Fazit

Im Verlauf dieser Arbeit wurde deutlich, dass der „moderne“ Kunstverein in der Zeit der Weimarer Republik ein eigenes Feld als Vermittlungsinstanz im vielgestaltigen Kunstbetrieb beanspruchen wollte und auch konnte und damit auf eine durch die moderne Kunst erfolgte Revolution des Kunstbegriffs überhaupt reagierte.

Aus den Recherchen zu den „modernen“ Kunstvereinen ergab sich eine Perspektive auf die „moderne“ Kunstlandschaft der zwanziger Jahre, die nicht als „Umkehrung von Zentrum und Peripherie“¹⁷⁵⁹, sondern als Verschiebung des Begriffs von Zentrum und Peripherie gedeutet wird. Hier bestätigte sich das Bild einer „neuen Kulturstadt [, die] an allen Orten verstreut [ist]“¹⁷⁶⁰, wie es Eberhard Grisebach, Philosoph und Leiter des *Jenaer Kunstvereins*, 1917 zeichnete.

Charakteristisch für den hier konstruierten „modernen“ Kunstverein in der Zeit der Weimarer Republik ist die Etablierung der Position des „fachmännischen Kunstvereinsleiters“ sowie eine Vermittlungspraxis, die mit einem Gattungen und Medien übergreifenden und nationale Grenzen überwindenden Kunstbegriff und insbesondere mit den Instrumenten der Programmausstellung (als Wanderausstellung), des Ausstellungskatalogs und modernen Kommunikationsmitteln eine Brücke zu den konkurrierenden Massenmedien und ihrem Publikum zu schaffen suchte und gleichzeitig dem Anspruch einer wissenschaftlich fundierten Volksbildung entsprechen sollte. Der „moderne“ Kunstverein setzte sich kritisch mit der „Kultur der Mittelmäßigkeit“ auseinander und versuchte gleichzeitig die moderne Kunst auch als „mittlere Kultur“ zu etablieren.

Allerdings liess sich dieses idealtypische Konstrukt erst in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ausmachen. In der „Bundesgenossenschaft“ mit den „modernen“ Museen erwies sich der so geartete „moderne“ Kunstverein als Erfolgsmodell der Weimarer Republik.

In welcher Weise die moderne Kunst die Haltung des Betrachters herausforderte wurde an Einzelfallbeispielen untersucht und dargestellt. Insbesondere mittels sozio-ökonomischer Konzepte der Rezeption und Schaulust (Biram, Reiche), die anknüpften an Alfred Lichtwarks „neue Einschätzung der Öffentlichkeit“, kristallisierten sich die Ideale

¹⁷⁵⁹ SCHMITZ 2001, S. 449

¹⁷⁶⁰ Eberhard Grisebach, Ernst Ludwig Kirchner (Mit einem Nachwort von Lucius Grisebach), Piet Meyer Verlag, Bern/Wien, 2014 (Erstveröffentlichung des Manuskriptes aus dem Jahr 1917), S. 26, im Folgenden: GRIEBACH, E. 2014 (1917)

und Strategien des „modernen“ Kunstvereins in der Zeit der Weimarer Republik, welche sich zunehmend in spielerischen Formen auch am Betrachter als Konsumenten von Massenmedien orientierten.

Mit dem Einbrechen der Mitgliederzahlen in den „bürgerlichen“ und in den „modernen“ Kunstvereinen um 1930 zeigte sich jedoch andererseits, dass der „moderne“ Kunstverein zumindest am Anspruch einer extensiven Wirkung auf breite Schichten scheiterte und somit hier eine breite Durchsetzung der modernen Kunst nicht stattfand.

Dies wurde an dem ab 1930 finanziell und in Besucherzahlen messbaren Niedergang des *Hamburger Kunstvereins*, der mit dem Höhepunkt seiner programmatischen, strukturellen und architektonischen Neudefinition als „moderner“ Kunstverein zusammenfiel, anschaulich. Der für kurze Zeit autonome Kunstverein kehrte 1937 als „gleichgeschalteter“ Verein in seine alten Ausstellungsräumlichkeiten in der Kunsthalle zurück.

Während des 1. Weltkriegs und in der unmittelbaren Nachkriegszeit wurde insbesondere der elitäre Charakter des „modernen“ Kunstvereins offenbar, teilweise in radikaler Abgrenzung zu anderen Kunstinstitutionen – vom traditionellen Kunstverein, dem Gelehrten-Museum bis hin zum Reform-Kunstverein. Mit der Partikularisierung der Standpunkte, die in Neugründungen und Abspaltungen von Kunstvereinigungen in ganz Deutschland greifbar wird, wurde ein Netzwerk der Moderne anschaulich, deren Akteure in den zwanziger Jahren die Durchsetzung moderner Kunst in den Museen prägte.

Als „feurige Anwälte“ einer höchst-individualistisch geprägten Kunst betätigten sich „Kunstfreunde“ in Strukturen mit straffer Spitze, die das parlamentarische Prinzip des Kunstvereins mitunter aushebelten und mit spezifischen, immer neuen Kunstbegriffen gegen das bewährte Rezept „wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen“ anstürmten. Die Stellungnahmen der Vereinigungen reichten von der kunsthistorischen Einordnung und Bestandsaufnahme der modernen Kunst als Muster-Sammlung bis hin zur Denkfabrik, welche mittelbar den Begriffen der Kunst dienen konnte. Im engen Austausch mit modernen Künstlergruppen definierten sich im Verlauf der zwanziger Jahre einzelne „moderne“ Kunstvereine als tragfähige Vermittlungsinstanzen moderner Kunst. Hier knüpfte man an das alte Modell der Beziehung zwischen „Hauskünstler-Verein“ und „bürgerlichem“ Kunstverein, die nun allerdings nicht mehr den Charakter von Interessengemeinschaften, sondern von Gesinnungsgemeinschaften aufwiesen.

Mit der Etablierung des „fachmännischen Kunstvereinsleiters“ stand der „moderne“ Kunstverein im engen Austausch mit dem „modernen“ Museum. Als Vermittlungsinstanz zeitgenössischer Kunst bot er sich einerseits als Agens der Avantgarde und andererseits

als Versuchslabor des Museums an. Als privatinitiierte Vermittlungsinstanz öffnete sich der „moderne“ Kunstverein mitunter mehr als das „moderne“ Museum dem sich erweiternden Kunstbegriff der modernen Kunst und partizipierte an den modernen künstlerischen und kommerziellen, insbesondere durch das Bauhaus und den *DWB* entwickelten Präsentationstechniken und Inszenierungen.

5 Abkürzungen

Abb.	Abbildung/en
AKG	Archiv für Kulturgeschichte
Aufl.	Auflage
Ausg.	Ausgabe
Ausz.	Auszug
B.	Buch
BArch	Bundesarchiv
Bd.	Band
Bde.	Bände
BDK, Bund	Bund der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet
Beibl.	Beiblatt
Best.	Bestand
Bl.	Blatt/Blätter
BM	Bürgermeister
bspw.	beispielsweise
BZW, BW	Bibliotheks-Zentrum Baden-Württemberg
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
CD-ROM	Compact Disc Read Memory Only
cm	Zentimeter
d.h.	das heißt
Das Kunstblatt	Das Kunstblatt. Monatsschrift für künstlerische Entwicklung in Malerei, Skulptur, Architektur und Kunsthandwerk
Das Neue Frankfurt	Das neue Frankfurt: internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung
DB	Datenbank
Der Kunstwanderer	Der Kunstwanderer: Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen
Der Kunstwart	Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben
Der Querschnitt	Der Querschnitt. Das Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte
ders.	derselbe (Autor)
Deutsche Kunst und Dekoration	Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten
Die Lebendige Stadt	Die Lebendige Stadt: Zweimonatsschrift der Stadt Mannheim
Die Rheinlande	Die Rheinlande. Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein
dies.	dieselbe
DKA	Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg
DLA Marbach	Deutsches Literaturarchiv Marbach
DMB	Deutscher Museumsbund
DWB	Deutscher Werkbund
EA	Einzelausstellung
ebd.	ebenda

ebenf.	ebenfalls
chem.	ehemals
etc.	et cetera
FDK	Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des XX. Jh.
Feuer	Feuer. Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur
fol.	folio
Frauenbund	Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst
Freier Bund	Freier Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim
FZ	Frankfurter Zeitung
Galerie	Gal.
GBK	Grosse Berliner Kunstausstellung
GDK	Gesellschaft der Künste in Köln
Genius	Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst
GFJK	Gesellschaft für junge Kunst
H.	Heft
HASStK	Historisches Archiv der Stadt Köln
Hellweg	Hellweg. Wochenschrift für deutsche Kunst
Hg.	Herausgeber/in/Herausgeber/innen
hrsg. v.	herausgegeben von
HStAH	Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover
inkl.	inklusive
Innendekoration	Innendekoration: mein Heim, mein Stolz ; die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort
iSG	Stadtarchiv Mannheim – Institut für Stadtgeschichte
ISG Frankfurt	Institut für Stadtgeschichte Frankfurt
Jahrb.	Jahrbuch
Jb.	Jahresbericht
jew.	jeweils
Jg.	Jahrgang
Jh.	Jahrhundert
Jh.s	Jahrhunderts
K.-Chronik	Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe
Kap.	Kapitel
KfA	Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur
KSA	Karl Schneider Archiv, HafenCity Universität Hamburg
KStA	Kölner oder Kölnischer Stadtanzeiger
Kunst und Künstler	Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe
Kunstchronik und Kunstmarkt	Kunstchronik und Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler
LB Speyer	Pfälzische Landesbibliothek Speyer
LMO	Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg)
M	Mark (vor 1924)
MdG	Museum der Gegenwart. Zeitschrift der deutschen Museen für neuere Kunst
Mitteilungen BDK	Mitteilungen des Bundes der Künste im Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet
Museumskunde	Museumskunde, Zeitschrift für Verwaltung und Technik privater und öffentlicher Sammlungen. Amtliches Organ des deutschen Museumsbunde
N.F.	neue Folge
NKV	Nassauischer Kunstverein Wiesbaden
NL	Nachlass

Nr.	Nummer
o. A.	ohne Angabe
o. J.	ohne Jahr
o. O.	ohne Ort
o. S.	ohne Seitenzählung
OB	Oberbürgermeister
Repr.	Reproduktion
repr.	reproduziert
RFKA Frankfurt	Rat für künstlerische Angelegenheiten
RM	Reichsmark (ab 1924)
RWTHA	Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen
s.	siehe
S.	Seite/-n
SLUB Dresden	Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Sonderbund	Sonderbund westdeutscher Künstler und Kunstfreunde
StAH	Staatsarchiv Hamburg
Sternwarte	Die Sternwarte. Gesellschaft für Kunst- und Weltanschauung
SUB Hamburg	Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky
Tb.	Tagebuch
Thür. HStA Weimar	Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar
Top	Tagesordnungspunkt
TUD, UA	Technische Universität Dresden, Universitätsarchiv
u. a.	unter anderem/-n, und andere
UB Heidelberg	Universitätsbibliothek Heidelberg
UB Weimar	Bauhaus-Universität Weimar, Universitätsbibliothek
ULB, HHU Düsseldorf	Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Heinrich- Heine-Universität Düsseldorf
Uni Bonn	Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
URL	Uniform Resource Locator
URN	Uniform Resource Name
UZH, UAZ	Universität Zürich, Universitätsarchiv
v. a.	vor allem
V. f. hist. K.	Verbindung für historische Kunst
VDK	Verband deutscher Kunstvereine
Verband der Kunstfreunde	Verbands der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein
VFJK Düsseldorf	Vereinigung für junge Kunst
VFJK Oldenburg	Vereinigung für junge Kunst
VFNK	Vereinigung für neue Kunst
vgl.	vergleiche
WWU Münster	Westfälische Wilhelms-Universität in Münster
z. B.	zum Beispiel
ZA	Zeitschriftenausschnittssammlung
ZfBK	Zeitschrift für bildende Kunst
ZGS	Zeitgeschichtliche Sammlung
zit. in	zitiert in
zit. n.	zitiert nach
ZS	Zeitgeschichtliche Sammlung

6 Verzeichnis der Quellen und Literatur

6.1 Quellen

6.1.1 Jahresberichte

Kunsthalle zu Hamburg

Kunsthalle zu Hamburg, Jb. 1921, Bibliothek der Kunsthalle Hamburg

Kunstverein Barmen¹⁷⁶¹

Jahresberichte und Jahresrückschau des Kunstvereins in Barmen 1911, 1914-1929

Kunstverein in Barmen, Jb., 1911, Auszüge. s. AUST 1984, S. 132-135 & BECKS-MALORNY 1992, S. 53-54

Kunstverein in Barmen, Jb. 50, 1914; Kunstverein in Barmen, Jb. 51, 1915/16; Kunstverein in Barmen, Jb. 52, 1917; Jb. 53, 1918; Kunstverein in Barmen, Jb. 54, 1919; Kunstverein in Barmen, Jb. 55, 1920; Kunstverein in Barmen, Jb. 56, 1921

Von der Heydt-Museum Wuppertal, Bibliothek

Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1922-1929

ZA, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Bibliothek

- Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1922 [Bez. d. Verf.]
O. A., «Barmer Kunstverein», in: Barmer Anzeiger, 16.03.1923, S. 4
- Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1923 [Bez. d. Verf.]
O. A., «Barmer Kunstverein», in: Barmer Anzeiger, 22.03.1924, S. 5
- Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1928 [Bez. d. Verf.]
O. A., «Kunst und Wissenschaft. Der Kunstverein – Ruhmeshalle Barmen», in: Täglicher Anzeiger, 27.07.1929, S. 3
- Kunstverein in Barmen, Jahresrückschau 1929 [Bez. d. Verf.]
O. A., o. A. in: Täglicher Anzeiger, 21.07.1930, Beilage Kommunale Angelegenh., S. 1

Kunstverein Hamburg

Jahresberichte des Kunstvereins in Hamburg

Kunstverein in Hamburg, Jb. 1913, 1918-1921, 1923-1927/28, Bibliothek der Kunsthalle Hamburg

FDK Neuss

Jahresberichte der Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des XX. Jahrhunderts

FDK, Jb. 1, 1916; FDK, Jb. 2, 1917; FDK, Jb. 3, 1918; FDK, Jb. 4, 1919; FDK, Jb. 5, 1920

Stadtarchiv Neuss, NL Johannes Geller, D.04.G.01

NKV Wiesbaden

Jahresberichte des Nassauischen Kunstvereins Wiesbaden

NKV, Jb. 1917/1918

Stadtarchiv Wiesbaden, V 45, Nr. 14

¹⁷⁶¹ S. Anm. 1031

6.1.2 Ungedruckte Quellen

Berlin

BArch (Bundesarchiv)

R 32/146, fol. 95-147

R 32 (Reichskunstwart, 3 Allgemeiner Schriftwechsel)

146 (I-Z, 1920-1926)

- Satzungen und Denkschrift des BDK mit der Einladung zur Gründungsversammlung (fol. 106-110)
- Reisebericht über die Dienstreise nach Essen am 10.-12. Juni 1921, gez. Wilhelm Waezoldt (fol. 111-117)

R 1501/115971

R 1501 (Reichsministerium des Innern, Subventionen)

115971 (Nov. 1921-April 1922)

- Korrespondenzen und Dokumente zur Herausgabe der Zeitschrift „Feuer“ durch den *BDK* (fol. 115-117, 125-130)

Georg-Kolbe-Museum, Berlin, Archiv

GK. 516

- Korrespondenzen Erich Raemisch (VFJK) – Georg Kolbe, 1931-1933

Düsseldorf

Stadtarchiv Düsseldorf

IV 29477, 1910-1940, Veröffentlichungen W. Cohen

- **DENKSCHRIFT COHEN 1959** [Bez. d. Verf.]
Paul Horn, Margret Umbach, Walter Cohen 1880-1942. Ein Beitrag zur Geschichte der rheinischen Kunst und Kunstwissenschaft im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, unveröffentlichtes Manuskript, ca. 1959

Theatermuseum Düsseldorf/Dumont-Lindemann-Archiv

Best. Dek Imm (Immermannbund)

- Immermannbund, Programme für die ordentlichen Veranstaltungen im Ibach-Saal 1922/1923, Theatermuseum Düsseldorf/Dumont-Lindemann-Archiv, Dek Imm, Signatur 94/260

Frankfurt

ISG Frankfurt (Institut für Stadtgeschichte Frankfurt)

S3, 04643, ZA Vereinigung für Neue Kunst

Städel Museum, Städel-Museumsarchiv

Sig. 71

Sig. 577

SG Inventarbuch Städtische Galerie, Städel-Archiv, Frankfurt

Hagen

Stadtarchiv Hagen
Akte HA1 5103/4709

- Satzungen und Denkschrift des BDK mit der Einladung zur Gründungsversammlung

Hamburg

Archiv des Kunstvereins in Hamburg

- Protokollbuch des Kunstvereins in Hamburg 1886-1933
- Lohn- und Gehaltsbuch, 1.05.1930-1.07.1934
- ZA 1910-1921, 1926-1928, 1928-1930, 1930-1933

Hamburgisches Architekturarchiv, Hamburg
Best. Lodders

- **DWB HAMBURG 1919** [Bez. d. Verf.]
DWB, Ortsgruppe Hamburg, Bericht über die Sitzung am 10. Juli 1919, «TOP 2 Bericht des Ausschusses f. d. Errichtung eines Kunstaustellungsgebäudes», Hamburgisches Architekturarchiv, Hamburg, Bestand Lodders, im Folgenden:

StAH (Staatsarchiv Hamburg)
135-1 I-IV Staatliche Pressestelle
731-8, A 517 Kunstverein

KSA (Karl Schneider Archiv, HafenCity Universität Hamburg)
KSA 18 (Dokumente zum Kunstaustellungsgebäude)

SUB Hamburg (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky)

Kunstverein in Hamburg, Satzung des Kunstvereins in Hamburg laut Beschluß der Mitgliederversammlung vom 3. Juli 1917, Hamburg 1917

Handschriftenabteilung
NGS, NL Gustav Schiefler

Hannover

HStAH (Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover)
Dep. 100, Ausstellungen der Kestner-Gesellschaft

Jena

Carl-Zeiss-Archiv Jena
Akte 1489

Mannheim

iSG (Stadtarchiv Mannheim – Institut für Stadtgeschichte)

Bestand NL Fritz Wichert 22/1980

- 135, 91 (Korrespondenzen G. F. Hartlaub, F. Wichert)

Nürnberg

DKA (Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg)

NL Gustav Friedrich Hartlaub, I, B-43

- **Dok. HARTLAUB 1931** [Bez. d. Verf.]
G. F. Hartlaub, «Sinn und Unsinn der ‚Neuen Sachlichkeit‘», Notizen zu zwei Vorträgen, Dezember 1931, DKA, NL Gustav Friedrich Hartlaub, I, B-43-1931

NL Charles Crodel, I, B, Tagebuch I

- **CRODEL, Tb. I** [Bez. d. Verf.]
Tagebuch von 08.11.1918 bis 14.08.1922

Neuss

Stadtarchiv Neuss

NL Johannes Geller, Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des XX. Jahrhunderts, D.04.G.01

- FDK, Satzung, 1915
- FDK, «Erläuterung zur Satzung», 1915
- Schreiben F. H. Ehmcke – Johannes Geller, 18.03.1918
- FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924, 6 Seiten

Oldenburg

LMO (Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg)

LMO-MW, NL Müller-Wulckow

- Vereinigung für Neue Kunst Frankfurt, LMO-MW 68
- Korrespondenzen Walter Müller Wulckow:
August Babberger, LMO-MW 147; Kasimir Edschmid, LMO-MW 148; Rosa Schapire/Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, LMO – MW 153; Walter Cohen, MW 158, Ernst Gosebruch, LMO-MW 160; Carl Georg Heise, LMO-MW 161; Edwin Redslob, LMO-MW 165; Verein für Junge Kunst Bremen, LMO-MW 167

LMO-VFJK, NL Vereinigung für Junge Kunst

Solingen

Stadtarchiv Solingen

W 2528

- BDK (Hg.), Jugend-Kunstwoche. 10.-19. Juni 1922 in Bochum, Dortmund, Hagen, Witten, Programmheft, 1922, Stadtarchiv Solingen,

Wiesbaden

Stadtarchiv Wiesbaden

V45, Depositum Nassauischer Kunstverein, Amtsbücher und Mappen 1847–1995

- Nr. 10 Jahresberichte
- Nr. 14 ZA von Ausstellungsrezensionen des NKV

Wuppertal**Stadtarchiv Wuppertal**

K III, 2, 1927-1929, Bund der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet

- Korrespondenzen des *BDK* mit der Mitgliedsstadt Elberfeld

K III (3 a) 1910-1931, Barmer Kunstverein, enthält Material zum Verband Deutscher Kunstvereine

- **Dok. VDK STATISTIK 1902-1911** [Bez. d. Verf.]
«Statistische Erhebungen des VDK über einen Zeitraum von ca. 1902-1911»,
veröffentlicht 1912, Stadtarchiv Wuppertal, K III 3a

Speyer**LB Speyer (Pfälzische Landesbibliothek Speyer)**

Hs. 568, Akte Tagung des Verbandes Deutscher Kunstvereine in Speyer, 4. Oktober 1930

- **Dok. PROTOKOLL VDK 1930** [Bez. d. Verf.]
O. A., «Niederschrift über die Hauptversammlung des Verbandes DKV am 5. u. 6. Oktober 1930 in Speyer a/Rhein», LB Speyer, Hs. 568, Nr. 9/2
- **Dok. PIXIS 1930** [Bez. d. Verf.]
Referat von Erwin Pixis, München, «Vegetierende Kunstvereine», LB Speyer, Hs. 568, Nr. 2
- **Dok. HARTLAUB 1930** [Bez. d. Verf.]
Referat von G. F. Hartlaub, «Über Kunstpflege in Mannheim», LB Speyer, Hs. 568, Nr. 9, 3 S., S. 3

Zürich**UZH, UAZ (Universität Zürich, Universitätsarchiv)**

NL Eberhard Grisebach, B 8.1

6.1.3 Elektronische Datenbanken

DB CEZANNE

Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman, David Nash, The Paintings of Paul Cézanne: An Online Catalogue Raisonné, elektr. DB, verfügbar über: URL, <<http://www.cezannecatalogue.com>> [02.02.2016]

DB EMA

Erich Mendelsohn-Archiv (EMA), Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, in Kooperation mit dem Getty Research Institute, Los Angeles, elektr. DB, verfügbar über: URL, <<http://ema.smb.museum>> [02.02.2016]

DB ERLING/FEILCHENDELDT

Katharina Erling, Walter Feilchenfeldt, Oskar Kokoschka, Die Gemälde Online, verfügbar über: URL, <<https://mp-ria-45.zetcom.com/MpWeb-apVilleneuveFOK/v6>>), hrsg. von der Fondation Oskar Kokoschka, Vevey

DB FU BERLIN

Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion „Entartete Kunst“, Forschungsstelle „Entartete Kunst“, FU Berlin, elektr. DB, verfügbar über: URL, <<http://emuseum.campus-fu-berlin.de/eMuseumPlus>> [02.02.2016]

DB HISTORISCHES LEXIKON BAYERN

Historisches Lexikon Bayerns, (2005-)2007, Bayerische Staatsbibliothek, verfügbar über: URL: <<http://www.historisches-lexikon-bayerns.de>> [27.03.2016]

DB GURLITT

NL Cornelius Gurlitt, TUD, UA (Technische Universität Dresden, Universitätsarchiv), elektr. DB, verfügbar über: URL, <<http://gurlitt.tu-dresden.de>> [02.02.2016]

DB KANDINSKY

Wassily Kandinsky Papers, 1911-1940, Series IV, Correspondence, 1911-1940 (Box 4), Getty Research Institute, Los Angeles, Digital Collections, elektr. DB, verfügbar über: URL, <http://primo.getty.edu/GRI:GETTY_ALMA21126896170001551> [02.02.2016]

DB LE

De Gruyter Verlag, München, Der literarische Expressionismus Online, URL, <<http://db.saur.de>> [02.02.2016]

DB RBA KÖLN

Kulturelles Erbe Köln, Rheinisches Bildarchiv Köln, elektr. DB, verfügbar über: URL, <<https://www.kulturelles-erbe-koeln.de>> [02.02.2016]

DB RMN

Agence photographique de la Réunion des musées nationaux, elektr. DB, verfügbar über: URL <<http://www.photo.rmn.fr/>> [02.02.2016]

DB SCHWEIGER

Werner J. Schweiger, Kunsthandel der Moderne, lexikalisches Projekt, elektr. DB, URL <<http://www.kunsthandel-der-moderne.eu>> [01.12.2014])

DB WIA

Warburg Institute electronic catalogue, elektr. Datenbank, verfügbar über: URL, <http://calmview.warburg.sas.ac.uk/CalmView/Default.aspx>? [02.02.2016]

6.2 Literatur

AAGESEN/RABINOW 2012

Dorthe Agesen, Rebecca Rabinow (Hg.), Matisse: in search of true painting, Ausst.-Kat., Statens Museum for Kunst, Metropolitan Museum of Art, New York, 2012

ACKERMANN 2003

Marion Ackermann, Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Edition Minerva, München, 2003

AK AUGUST MACKE HAUS 1993a

Peter Dering (Hg.), Der Gereonsklub 1911-1913. Europas Avantgarde im Rheinland, Ausst.-Kat., Verein August Macke Haus, Bonn, 1993

AK AUGUST MACKE HAUS 1993b

Verein August Macke Haus (Hg.), Die Rheinischen Expressionisten 1913, Der Schock der Moderne in Bonn, Ausst.-Kat., Verein August Macke Haus, Bonn, 1993

AK BDK 1922

BDK (Hg.), Wander-Ausstellung Aachener Künstler, Ausst.-Kat., Sommer/ Herbst, 1922

AK BDK [1923]

BDK (Hg.), Die Raumstadt von Walter Schwagenscheidt, veranstaltet vom Bund der Künste im Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet, Ausst.-Kat. o. J. [1923]

AK BERLINISCHE GALERIE 1989a

Eberhard Roters (Hg.), Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat., Berlinische Galerie, Nicolai, Berlin, 1989

AK BERLINISCHE GALERIE 1989b

Berlinische Galerie (Hg.), Wände aus farbigem Glas. Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, Ausst.-Kat., Berlin, 1989

AK BONN 2003

Uta Laxner-Gerlach (Hg.), Paul Klee im Rheinland. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Ausst.-Kat., Rheinisches Landesmuseum Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, DuMont, Köln, 2003

AK BRÜCKE-MUSEUM 2014

Magdalena Moeller (Hg.), Weltenbruch: Die Künstler der Brücke im Ersten Weltkrieg. 1914-1918, Ausst.-Kat., Brücke-Museum, Prestel, München/London/New York, 2014

AK CLEMENS-SELS-MUSEUM 1984

Clemens-Sels-Museum Neuss, Jutta Assel (Hg.), F. H. Ehmcke und seine Neusser Schüler H. Coßmann, E. Malzburg, J. Urbach, Ausst.-Kat., Clemens-Sels-Museum Neuss, Neuss, 1984

AK CLEMENS-SELS-MUSEUM 2007

Gisela Götte, Uta Husmeier-Schirlitz, MenschenBilder: Porträts und Selbstbildnisse aus dem Besitz des Clemens-Sels-Museums von den Präraffaeliten zum Jugendstil, Ausst.-Kat., Clemens-Sels-Museum, Neuss, 2007

AK DAS JUNGE RHEINLAND 1919

Das Junge Rheinland (Hg.), Das Junge Rheinland: erste Ausstellung in der Kunsthalle vom 22. Juni bis 20. Juli, Ausst.-Kat., Kunsthalle Düsseldorf, A. Bagel, Düsseldorf, 1919

AK DEICHTORHALLEN 1994

Hartmut Frank (Hg.), Fritz Schumacher, Reformkultur und Moderne. anlässl. der Ausstellung «Fritz Schumacher und Seine Zeit», Ausst.-Kat., Deichtorhallen Hamburg, Hatje, Stuttgart, 1994

AK DEUTSCHES ARCHITEKTUR-MUSEUM 1998

Romana Schneider (Hg.), Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000 - Macht und Monument, Ausst.-Kat., Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt a. Main, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1998

AK ERFURT 2009

Cornelia Nowak, Der Erfurter Kunstverein. Zwischen Avantgarde und Anpassung: Eine Dokumentation von 1886 bis 1945, hrsg. von Ernst Herrbach, Ausst.-Kat., Erfurter Kunstverein/Angermuseum Erfurt in der Kunsthalle Erfurt, Erfurt, 2009

AK FRANZ MARC MUSEUM 2013

Cathrin Klingsöhr-Leroy (Hg.), 1913: Bilder vor der Apokalypse, Ausst.-Kat., Franz Marc Museum, Murnau, Sieveking, München, 2013

AK FREIE SECESSION BERLIN 1918

Freie Secession Berlin (Hg.), Ausstellung Freie Secession, Mai bis Juli 1918, Ausst.-Kat., Berlin,

1918

AK GAL. ALFRED FLECHTHEIM 1913

Galerie Alfred Flechtheim (Hg.), Beiträge zur Kunst des 19. Jahrhunderts und unsere Zeit, hrsg. anlässlich ihrer Eröffnung von der Galerie Alfred Flechtheim, Ausst.-Kat., Galerie Alfred Flechtheim Düsseldorf, Düsseldorf, 1913

AK GAL. ALFRED FLECHTHEIM 1919a

Galerie Alfred Flechtheim (Hg.), Max Schulze-Soelde, Willy Lammert, Pfingsten bis 28. Juni 1919, Ausst.-Kat., Galerie Alfred Flechtheim Düsseldorf, 1919

AK GAL. ALFRED FLECHTHEIM 1919b

Galerie Alfred Flechtheim (Hg.), Wiedereröffnung – Ostern. 1. Ausstellung: Expressionisten, Galerie Alfred Flechtheim Düsseldorf, A. Bagel, Düsseldorf, 1919

AK GAL. ALFRED FLECHTHEIM 1929

Galerie Alfred Flechtheim (Hg.), Willi Baumeister, 9. Februar bis 1. März 1929, Ausst.-Kat., Galerie Alfred Flechtheim Berlin, repr. in: DASCHER (CD-ROM) 2011

AK GAL. ALFRED FLECHTHEIM 1930

Galerie Alfred Flechtheim (Hg.), Bronzen von Ernst Barlach, Ausst.-Kat., Berlin/Düsseldorf, 1930. repr. in: DASCHER (CD-ROM) 2011

AK GAL. DER STURM 1913 (1912)

Galerie Der Sturm (Hg.), Kandinsky Kollektiv-Ausstellung 1902-1912, „Zweites Tausend dieses Katalogs“, Ausst.-Kat., Verlag Der Sturm, Berlin, 1913, verfügbar über: ZI Digitale Sammlung der Ausstellungskatalog der Galerie „Der Sturm“ (1912-1929), URL <<http://digital.bib-bvb.de>> [02.02.2016]

AK GAL. DER STURM 1916

Galerie der Sturm, Albert Bloch, Paul Klee, Gemälde und Zeichnungen, März 1916, Neununddreissigste Ausstellung, Ständige Kunstausstellung, Ausst.-Kat., Der Sturm, Berlin, 1916, verfügbar über: ZI Digitale Sammlung der Ausstellungskatalog der Galerie „Der Sturm“ (1912-1929), URL <<http://digital.bib-bvb.de>> [02.02.2016]

AK GBK 1917

Große Berliner Kunstausstellung (Hg.), Große Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf, Ausst.-Kat., Kunstpalast, 16.06.-30.09.1917, Düsseldorf, 1917

AK HAMBURGER KUNSTHALLE 1995

Reinhard Döhl, Uwe M. Schneede, Hermann Finsterlin. Sammlung Cremer, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, 1995

AK HAMBURGER KUNSTHALLE 2001

Ulrich Luckhardt, Uwe M. Schneede (Hg.), Private Schätze: über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, Hamburg, 2001

AK HAMBURGISCHE SEZESSION 1921

Hamburgische Sezession (Hg.), 2. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Ausst.-Kat., Hamburg, 1921

AK HAMBURGISCHE SEZESSION 1928

Hamburgische Sezession (Hg.), 8. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Asmus, Hamburg, 1928

AK HAMBURGISCHE SEZESSION 1929

Hamburgische Sezession (Hg.), 9. Ausstellung der Hamburgischen Sezession. Verbunden mit einer Sonderausstellung „Neue Europäische Kunst“, Ausst.-Kat., Kunstverein Hamburg, Kunsthalle, Asmus Verlag, Hamburg, 1929

AK HAUS DER KUNST MÜNCHEN 1994

Hubertus Gäßner (Hg.), Elan vital oder das Auge des Eros, Ausst.-Kat., Haus der Kunst, München, 1994

AK JENA 2008

Jenaer Kunstverein, Städt. Museen Jena, Kulturstiftung Jena (Hg.), Rausch und Ernüchterung. Die Bildersammlung des Jenaer Kunstvereins – Schicksal einer Sammlung der Avantgarde im 20. Jahrhundert, Dr. Bussert & Stadeler, Jena/Quedlinburg, 2008

AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1918a

Kestner-Gesellschaft (Hg.), Flugschriften der Kestnergesellschaft I. Zur Kunst unserer Zeit. Gedanken anlässlich der Nolde-Ausstellung, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1918

AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1918b

Kestner-Gesellschaft (Hg.), August Macke + - Heinrich Nauen, Ausst.-Kat, Hannover, 1918

AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1919

Kestner-Gesellschaft (Hg.), Französische Malerei bis 1914/Deutsche Künstler des Cafe du Dôme,

Ausst.-Kat., Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1919

AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1922

Kestner-Gesellschaft (Hg.), Meisterwerke deutscher Kunst aus Hannoverschem Privatbesitz. Kees van Dongen, H. F. Bieling, Gerlwh. Gemälde, Aquarelle, Plastik/Im Gedenken an den kürzlich verstorbenen P. E. Küppers, Ausst.-Kat., Hannover, 1922

AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1930a

Kestner-Gesellschaft (Hg.), 109. Sonderausstellung, 1. Wanderausstellung. Reine Form im Hausgerät, 03.12.1930-11.01.1931, Ausst.-Kat, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1930

AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1930b

Kestner-Gesellschaft (Hg.), Gabo, Konstruktive Plastik, Ausst.-Kat., Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1930

AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1932a

Kestner-Gesellschaft (Hg.), Schlemmer. Picasso, Ausst.-Kat., 3.11.- 4.12.1932, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1932

AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1932b

Kestner-Gesellschaft (Hg.), Otto Haesler. Willi Baumeister, Ausst.-Kat. [Doppelkatalog], Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1932

AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1933

Kestner-Gesellschaft (Hg.), Neue deutsche Romantik, Ausst.-Kat., 16.03.-23.04.1933, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1933

AK KÖLNISCHER KUNSTVEREIN 1918

O. A., Das Junge Rheinland, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Köln, 1918, repr. in: KRAUS 1993, S. 30-31

AK KÖLNISCHER KUNSTVEREIN 1975

Wulff Herzogenrath (Hg.), Von Dadamax zum Grüngürtel. Köln in den 20er Jahren, Ausst.-Kat. , Kölnischer Kunstverein, Köln 1975

AK KÖLNISCHER KUNSTVEREIN 1981

Dirk Backes, Heinrich Hoerle: Leben und Werk 1895-1936, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Rheinland-Verlag, Köln, 1981

AK KÖLNISCHER KUNSTVEREIN 1984

Kölnischer Kunstverein (Hg.), Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Köln, 1984

AK KUNSTHAUS STADE 2009

Ina Ewers-Schulz (Hg.), August Macke - ganz privat, Ausst.-Kat., Kunsthaus Stade, Museum für Neue Kunst, Freiburg im Breisgau, Wienand Verlag, Köln, 2009

AK KUNSTMUSEUM BONN 1979

Aurel Bongers, Joachim Heusinger von Waldeck, Dierk Stemmler (Hg.), Die Rheinischen Expressionisten: August Macke und seine Malerfreunde, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Bonn, Bonn, 1979

AK KUNSTMUSEUM DÜSSELDORF 1984

Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.), Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf, 1984

AK KUNSTSAMMLUNG NRW 1987

Anette Kruszynski, Dirk Luckow, Freya Mülhaupt (Hg.), Museum der Gegenwart. Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937, Ausst.-Kat., Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 1987

AK KUNSTSAMMLUNG NRW 2016

Kunstsammlung NRW (Hg.), Otto Dix: Der böse Blick, Kunstsammlung NRW, 2016

AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927

Kunstverein in Hamburg (Hg.), Europäische Kunst der Gegenwart: Zentenarausstellung des Kunstvereins Hamburg, Ausst.-Kat., Der Kunstverein, Hamburg, 1927

AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG/ANGLO GERMAN CLUB 1932

Kunstverein in Hamburg/Anglo German Club (Hg.), Erste Austausch-Ausstellung Neuer Kunst England - Deutschland : [neue englische Kunst: Ausstellung von Plastik und Malerei, 26. Juni - 31. Juli ; 1932], Ausst.-Kat., Schacht & Westerich, Hamburg, 1932

AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011

Rainer Stamm (Hg.), Der Zweite Aufbruch in die Moderne. Expressionismus - Bauhaus - Neue Sachlichkeit, Ausst.-Kat, Kerber Verlag, Bielefeld, 2011

AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2013

Claudia Quiring, Andreas Rothaus, Rainer Stamm (Hg.), Neue Baukunst! Architektur der Moderne in Bild und Buch, Der Bestand Neue Baukunst aus dem Nachlass Müller-Wulckow im Landesmuseum Oldenburg, Ausst.-Kat., Landesmuseum Oldenburg, Kerber Verlag, Bielefeld, 2013

AK LEEDS CITY ART GALLERIES 1993

Benedict Read, David Thistlewood (Hg.), Herbert Read: A British Vision of World Art, Ausst.-Kat., Leeds City Art Galleries, 1993

AK LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART 1988

Stephanie Barron (Hg.), German Expressionism. 1915-1925. The Second Generation, Los Angeles County Museum of Art, Ausst.-Kat., Prestel, München/New York, 1988

AK MARSEILLE 1996

Véronique Serrano (Hg.), Pierre Girieud et l'expérience de la modernité, 1900-1912, Ausst.-Kat., Musées de Marseille, Marseille, 1996

AK MUSEUM GIERSCHE 2001

Manfred Großkinsky (Hg.), Kunstlandschaft Rhein-Main: Malerei im 19. Jahrhundert, 1867-1918, Ausst.-Kat., Museum Giersch, Frankfurt a.M., 2001

AK MUSEUM KUNST PALAST DÜSSELDORF 2010

Museum Kunstpalast Düsseldorf (Hg.), Johan Thorn Prikker: mit allen Regeln der Kunst ; vom Jugendstil zur Abstraktion, Düsseldorf, 2010

AK MUSEUM LUDWIG KÖLN 1996

Museum Ludwig Köln (Hg.), Die Expressionisten: vom Aufbruch bis zur Verfemung, Ausst.-Kat., Museum Ludwig Köln, Hatje, Ostfildern-Ruit, 1996

AK NEUE NATIONALGALERIE BERLIN 1998

Roland März (Hg.), Lyonel Feininger: von Gelmeroda nach Manhattan. Retrospektive der Gemälde, Ausst.-Kat., Neue Nationalgalerie, Berlin, Haus der Kunst, München, G + H Verlag, Berlin, 1998

AK NKV 1918

NKV/Wiesbadener Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Edmund Fabry. Felixmüller, Ausst.-Kat., 1918

AK NKV 1925a

NKV (im Neuen Museum Wiesbaden) (Hg.), Wassily Kandinsky, Ausst.-Kat., 1925

AK NKV 1925b

NKV (im Neuen Museum Wiesbaden) (Hg.), Märzausstellung, Ausst.-Kat., Wiesbaden, 1925

AK NKV 1997

Nassauischer Kunstverein (Hg.), Bildende Kunst in Wiesbaden: von der bürgerlichen Revolution bis heute, Der Nassauische Kunstverein, Wiesbaden, 1997

AK NKV/WIESBADENER GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST 1918

NKV/Wiesbadener Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Edmund Fabry. Felixmüller, Ausst.-Kat., Wiesbaden, 1918

AK NKV/WIESBADENER GESELLSCHAFT FÜR BILDENDE KUNST 1920

NKV/Wiesbadener Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Ausstellung Januar-Februar 1920, Ausst.-Kat., Wiesbaden, 1920

AK SONDERBUND 1910

Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler (Hg.), Ausstellung des Sonderbunds westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, Ausst.-Kat., Bagel, Düsseldorf, 1910

AK SONDERBUND 1911

Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler (Hg.), Ausstellung des Sonderbunds westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, Ausst.-Kat., Bagel, Düsseldorf, 1911

AK SONDERBUND 1912

Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler (Hg.), Internationale Kunstaussstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln 1912, Ausst.-Kat., Städtische Ausstellungshalle am Aachener Tor, Köln, 1912

AK STADT BRAUNSCHWEIG 2009

Stadt Braunschweig (Hg.), Die städtische Gemäldegalerie in Braunschweig, Ein Beispiel bürgerlicher Sammlerkultur vom 19. Jahrhundert bis heute, Olms, Hildesheim, 2009

AK STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS 1999

Annegret Hoberg, Helmut Friedel (Hg.), Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ zum ‚Blauen Reiter‘, Ausst.-Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus, Prestel, München, 1999

AK STÄDTISCHE KUNSTHALLE MANNHEIM 1994

Hans J. Buderer (Hg.), Neue Sachlichkeit: Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit, Ausst.-Kat., Städtische Kunsthalle Mannheim, Prestel, München, 1994

AK STÄDT. MUSEEN JENA 2005

Erik Stephan (Hg.), Sammlung Martha und Paul Rauert. Die Künstler der Brücke in Jena, Ausst.-Kat., Städtische Museen Jena, Jena, 2005, S. 147-148

AK STÄDT. MUSEEN JENA 2009

Erik Stephan (Hg.), Kandinsky. Punkt und Linie zu Fläche, Ausst.-Kat., Städtische Museen Jena, Jena, 2009

AK STADTMUSEUM JENA 2009

Ulrike Pennewitz (Hg.), In nachbarlicher Nähe. Bauhaus in Jena: Kunst, Architektur, Design, Ausst.-Kat., Stadtmuseum Jena, Jena, 2009

AK VFJK DÜSSELDORF 1926

VFJK Düsseldorf (Hg.), Ausstellung junger Kunst aus Rheinland und Westfalen in Essen, Ausst.-Kat., Düsseldorf, 1926

AK STATENS MUSEUM FOR KUNST COPENHAGEN 2012

Dorthe Aagesen, Rebecca Rabinow (Hg.), Matisse: in search of true painting, Ausst.-Kat., Statens Museum for Kunst, Metropolitan Museum of Art, New York, 2012

AK VFJK DÜSSELDORF 1930

VFJK Düsseldorf (Hg.), Ausstellung Junge Deutsche Kunst, Ausst.-Kat., 05.10.-02.11.1930, Kunsthalle Düsseldorf, Hindenburgwall

AK VFJK DÜSSELDORF 1932

VFJK Düsseldorf (Hg.), Kunst der Gegenwart aus Düsseldorfer Privatbesitz, 12. Mai bis 5. Juni 1932 im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Ausst.-Kat., August Bagel, Düsseldorf, 1932, S. 5

AK VFNK 1917

VFNK (Hg.), Die Neue Kunst ausgewählt vorwiegend aus Frankfurter Privatbesitz, Ausst.-Kat., Ausstellung der Vereinigung für Neue Kunst im Frankfurter Kunst-Verein, Junghofstr. 8, 23. Mai-15. Juni 1917

AK VFNK 1919

VFNK (Hg.), Max Beckmann, Ausst.-Kat., Schillerstr.15 L, Reitz Köhler, 1919, repr. in: HILLE 1994, S. 249

AK VON DER HEYDT-MUSEUM 1984

Günter Aust, Von der Heydt-Museum (Hg.), Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Stadtentwicklung – Sammlungen – Ausstellungen, Von der Heydt-Museum, Ausst.-Kat., Wuppertal, 1984

AK VON DER HEYDT-MUSEUM 2008

Gerhard Finckh (Hg.), Der expressionistische Impuls: Meisterwerke aus Wuppertals großen Privatsammlungen, Ausst.-Kat., Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 2008

AK VON DER HEYDT-MUSEUM 2012

Antje Birthälmer, Gerhard Finckh (Hg.), Der Sturm. Zentrum der Avantgarde, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 2012

AK WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM 2012

Barbara Schaefer (Hg.), 1912 – Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes, Ausst.-Kat., Wallraf-Richartz-Museum Köln, Wienand, Köln, 2012

AK ZENTRUM PAUL KLEE 2014

Zentrum Paul Klee (Hg.), Die Tunisreise 1914. Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet, Ausst.-Kat., Zentrum Paul Klee, Hatje Cantz, Ostfildern, 2014

ALEXANDER 2010

Beatrix Alexander, «Verkaufslustige Neigung» - Gemäldeverkäufe aus dem Besitz der Stadt Köln», in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins, Bd. 80, H. 1, (Dezember) 2010, S. 101-122

ALMS 1998

Barbara Alms (Hg.), Fritz Stuckenberg. Vertrauter der Farben, Haus Coburg, Sammlung Stuckenberg, Städtische Galerie Delmenhorst, 1998

ALMS/WANDSCHNEIDER 1993

Barbara Alms, Andrea Wandschneider (Hg.), Fritz Stuckenberg, Ausst.-Kat., Städt. Galerie Delmenhorst, Kunstamt Wedding, Berlin, Clemens-Sels-Museum, Neuss, Argon Verlag, Berlin, 1993

ANNA/BAUMEISTER 2008

Susanne Anna, Annette Baumeister (Hg.), Das Junge Rheinland. Vorläufer – Freunde – Nachfolger, Ausst.-Kat., Stadtmuseum Düsseldorf, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008

ARBEITSRAT FÜR KUNST 1919

Arbeitsrat für Kunst, Arbeitsrat für Kunst, Flugblatt, Berlin, (April) 1919, repr. in: STENEGER 1987, S. 4-9

ARBEITSRAT FÜR KUNST/BEHNE 1919

Arbeitsrat für Kunst, Adolph Behne, JA! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, Verlegt bei der Photographischen Gesellschaft, Berlin, 1919

ASSEL 1984a

Jutta Assel, «F. H. Ehmcke als Plakatdesigner, Raumausstatter und Causeur. Eine Erstveröffentlichung aus seinen Memoiren», in: AK KÖLNISCHER KUNSTVEREIN 1984, S. 280-282

ASSEL 1984b

Jutta Assel, «Auszüge aus F. H. Ehmckes Erinnerungen [1945/46]», in: AK CLEMENS-SELSE-MUSEUM 1984, S. 46-58

AUSST. BARMER KUNSTVEREIN 1992

Ulrike Becks-Malorny, «Verzeichnis der Ausstellungen», in: Dies. 1992, S. 250-277

AUSST. KUNSTVEREIN DÜSSELDORF 1919-1929

O. A., «Verzeichnis der Kunst-Ausstellungen im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1919-1929», in: EBERLEIN 1929, S. 64-65

AUSST. KÖLNISCHER KUNSTVEREIN 1915-1938

Liste der Ausstellungen des Kölnischen Kunstvereins 1915-1938, verfügbar über: URL, <<http://koelnischerkunstverein.de/wp/1915-1938>> [02.10.2015]

AUSST. SCHWITTERS

Sprengel Museum Hannover, Kurt Schwitters Archiv, «Einzelausstellungen Kurt Schwitters», verfügbar über: URL, <www.sprengel-museum.de/kurt_schwitters_archiv>, [01.02.2016]

AUST 1984

Günter Aust, «Sammlungen und Ausstellungen in Elberfeld und Barmen 1900-1914)», in: AK VON DER HEYDT-MUSEUM 1984, S. 76-199

BAGIER 1921

G[uido] B[agier], «Bund der Künste» in: Feuer, Jg. 3, H. 1, (Oktober) 1921, Beibl.: Funken, S. 7-8

BARFURTH-IGEL 1993

Annette Barfurth-Igel, «Johannes Geller (1873-1954)», in: Lebensbilder aus dem Kreis Neuss, Bd. 1, Neuss, 1993, S. 69-82

BARTSCH/WALTER 1922

Helmut Bartsch, Friedrich Walter (Hg.), Mannheim, Reihe Deutsche Städte 1., Kundi, Stuttgart 1922

BASSE 1929

Winfried Basse, «Original und Reproduktion», in: Der Kunstwanderer, 1/2. Augustheft, 1929, S. 560-56, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-203025

BASTEK 2011

Alexander Bastek, «Carl Georg Heise und das Behnhaus», in: Lübeckische Blätter, Jg. 176, H. 8, 23.04.2011, S. 113-115

BASTEK 2015

Alexander Bastek, E-Mail an d. Verf., 3.11.2015

BAUMANN 2002

Beatrice Baumann, «Max Sauerlandt. Das kunstkritische Wirkungsfeld eines Hamburger Museumsdirektors zwischen 1919 und 1933», in: Jahrbuch des Museums für Kunst und Kunstgewerbe Hamburg, Neue Folge, Band 17/18/19, 1998-2000, Museum für Kunst und Kunstgewerbe Hamburg/Paul Hartung Verlagsges., Hamburg, 2002

BAUMEISTER 1999

Annette Baumeister, Treffpunkt ‚Neue Kunst‘. Erinnerungen der Johanna Ey, Droste Verlag, Düsseldorf, 1999

BAUMEISTER 2008

Annette Baumeister, «Das Junge Rheinland. Zur Geschichte der Künstlergruppe 1919-1932», in: ANNA/Dies. 2008, S. 9-22

BAUMERICH 2012

Andreas Baumerich, «Ein reines Behagen: Die Gilde westdeutscher Bund für angewandte Kunst und die kunstgewerbliche Präsentation auf der Sonderbundaussstellung 1912», in: AK WALLRAFRICHARTZ-MUSEUM 2012, S. 292-299

BAUQUIER 1992

Georges Bauquier, Fernand Léger, Catalogue raisonné: 1920-1924, Adrien Maeght, Paris, 1992

BDK 1921

Das Kuratorium des BDK, «An unsere Mitglieder», in: Feuer, Jg. 3, H. 1, (Oktober) 1921, Beibl.: Mitteilungen BDK, Jg. 1, Nr. 1, S. 1-2

BDK 1922a

O. A. «Der Arbeitsplan der Fachkammern», in: Feuer, Jg. 3, H. 4, (Januar) 1922, Beibl.: Mitteilungen BDK, Jg. 1, Nr. 4, S. 13-17

BDK 1922b

BDK (Hg.), Jugend-Kunstwoche. 10.-19. Juni 1922 in Bochum, Dortmund, Hagen, Witten, Programmheft, 1922

BECKS-MALORNY 1992

Ulrike Becks-Malorny, Der Kunstverein in Barmen 1866-1946. Bürgerliches Mäzenatentum zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus, Ulrike Born-Verlag, Wuppertal, 1992

BEER 2007

Christiane A. Beer, «Heinrich Campendonk und Johan Thorn Prikker, Die Ausbildung Campendonks in der Kunststadt Krefeld von 1904 – 1909», in: Die Heimat, Bd. 78, Krefeld, 2007, S. 75-81

BEHNE 1923

Adolf Behne, «Kunst in Jena», in: Vossische Zeitung, Berlin, 08.08.1923

BENDEMANN 1917

Eduard von Bendemann, «Eine ,Vereinigung für neue Kunst‘ in Frankfurt», in: FZ, o. A., 04.05.1917

BENDEMANN 1918

Eduard von Bendemann, «[Bemerkungen zur neuen Kunst]», in: FZ, Nr. 37, 06.02.1918

BENDEMANN 1919a

Eduard von Bendemann, «Kunst in Frankfurt [Ausstellung Christian Rohlf's in der Goethestraße]», in: FZ, [vor dem 22. November]1919, ISG Frankfurt, ZA Vereinigung für Neue Kunst, ISG S3 04643 2

BENDEMANN 1919b

Eduard von Bendemann, «Die Zukunft der bildenden Kunst. II.», in: FZ, 28.01.1919

BENNINGHOFF 1927

Ludwig Benninghoff, «Europäische Kunst der Gegenwart. Zentenarstellung des Kunstvereins Hamburg», in: Der Kreis, Jg. 4, H. 5, 1927, S. 385-392

BEYE/BAUMEISTER 2002

Peter Beye, Felicitas Baumeister, Willi Baumeister: Werkkatalog der Gemälde, Bd. 2, hrsg. v. Archiv Baumeister, Hatje Cantz, Ostfildern, 2002

BEYME 2005

Klaus von Beyme, Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905-1955, C. H. Beck, München, 2005

BIEBER 1992

Hans-Joachim Bieber, Bürgertum in der Revolution: Bürgerräte und Bürgerstreiks in Deutschland 1918-1920, Hans Christians Verlag, Hamburg, 1992

BIEDERMANN 1994

Birgit Biedermann, «Funktion und Wandel der Kunstvereinsgraphik im 19. Jahrhundert am Beispiel des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf», in: GERLACH 1994, S. 91-99

BIER 1930

Justus Bier, «Abstrakte Kunst in Hannover», in: MdG, Jg. 1, H. 2, 1930, S. 71-73

BIER 1933

Justus Bier, «Die Ausstellung ,Neue deutsche Romantik‘», in: AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1933, o. S.

BIERMANN 1922

«Georg Biermann im Cicerone 1922, H. 1», Wiedergabe, in: AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1922, o. S.

BILLETER/POPHANKEN 2001

Felix Billeter, Andrea Pophanken (Hg.), Die Moderne und ihre Sammler: französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik, Passagen, Bd. 3, Akademie Verlag, Berlin, 2001

BIRAM 1919

Else Biram, Die Industriestadt als Boden neuer Kunstentwicklung, Reihe: Schriften zur Soziologie der Kultur, hrsg. von Alfred Weber, Heidelberg, Verlag Eugen Diederichs, Jena, 1919

BIRTHÄLMER 2012

Antje BIRTHÄLMER, «Umbrüche und neue Impulse», in: AK VON DER HEYDT-MUSEUM 2012 2012, S. 271-291

BLÖTZ/SIEKER 1962

Ferdinand Blötz, Hugo Sieker (Hg.), Festgabe zum 80. Geburtstag von Dr. R. Johannes Meyer, Hamburg, 1962

BLUTH 1917

Theodor Bluth, «Ausstellung im Jenenser Kunstverein.», Jenaer Zeitung, 02.03.1917

BORMANN 2011

Ralf Bormann, Das falsch vermessene Kunstwerk – Zur kunstgeographischen Bestimmung stilistischer Stetigkeit im zeitlichen Wandel, wissenschaftsgeschichtlich nach den Quellen dargestellt, Diss., WWU Münster, 2011, verfügbar über: ULB Münster, URN, urn:nbn:de:hbz:6-84419581679

BORN 1931

Wolfgang Born, «Kunst in Hamburg», in: Neues Wiener Journal, 03.09.1931, ZA 1930-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg

BOTHE 1989

Rolf Bothe (Hg.), Curt Hermann, 1854-1929. Ein Maler der Moderne in Berlin, Bd. 2, Briefe, bearb. von Thomas Föhl und Wilmuth Arenhövel, Berlin Museum, Berlin, 1989

BRENNER 2004

Sabine Brenner, ‚Das Rheinland aus dem Dornröschenschlaf wecken!‘. Zum Profil der Kulturzeitschrift ‚Die Rheinlande‘, Grupello Verlag, Düsseldorf, 2004

BREUER 1994

Dieter Breuer (Hg.), Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900-1933, Rheinland Verlag GmbH, Köln, 1994

BRIESACHER 2012

Erika L. Briesacher, Cultural Currency: Notgeld, Nordische Woche, and the Nordische Gesellschaft 1921-1945, Diss., Kent State University, 2012, verfügbar über: URL, <<https://etd.ohiolink.edu/>> [02.02.2016]

BRUCHER 1999

Günter Brucher, Wassily Kandinsky. Wege zur Abstraktion, Prestel, München/London/New York, 1999

BRUHNS 1986

Maïke Bruhns, Anita Rée: Leben und Werk einer Hamburger Malerin, 1885-1933, Hamburg 1986

BRUHNS 1992

Maïke Bruhns, «Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst», in: JUNGE 1992, S. 269-282

BRUHNS 1994

Maïke Bruhns, «Großstadtkultur und Baukunst. Fritz Schumacher in Hamburg», in: S. 91-132, hier: S. 97-98 & S. 126, Anm. 66-67

BRUHNS 2001

Maïke Bruhns, Kunst in der Krise, Bd. 1, Hamburger Kunst im ‚Dritten Reich‘, Hamburg, 2001

BRUHNS 2009

Maïke Bruhns, «Rosa Schapire: Freie Kunsthistorikerin in Hamburg – Beruf und Berufung», in: SCHULZE 2009, S. 216-249

BURGER 1918 (1913)

Fritz Burger, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, 3. Auflage bearb. und ergänzt von Walter Dixel, Delphin, München, 1918 (1913)

BURGER 1920 (1913)

Fritz Burger, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, Delphin, München, 1920 (1913)

BUSCH 1991

Werner Busch, «Adolph Menzels „Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769“ und Moritz von Schwind's „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“, in: Jahrbuch der Berliner Museen, H. 33, 1991, S. 173-183

BUSHART 1990

Magdalena Bushart, Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, Silke Schreiber, München, 1990

CAMPENDONK 1919

Heinrich Campendonk, «Anwort an den Arbeitsrat für Kunst», in: ARBEITSRAT FÜR KUNST/BEHNE 1919, S. 20-21

CAUSEY 1993

Andrew Causey, «Herbert Read and the North European tradition 1921-1933», in: AK LEEDS CITY ART GALLERIES 1993, S. 38-52, hier: S. 50-52

CEPL-KAUFMANN 2013

Getrude Cepl-Kaufmann (Hg.), Rheinisch! Europäisch! Modern! – Netzwerke und Selbstbilder im Rheinland vor dem ersten Weltkrieg, Klartext Verlag, Essen, 2013

CHRISTIE'S LONDON 2000

Christie's London, Lot 44, Sale 6352, 17.10.2000, verfügbar über: URL, <www.christies.com> [02.01.2016]

COHEN 1917a

Walter Cohen, «Die große Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf», in: K.-Chronik, Jg. 28, H. 38, 29.06.1917, S. 417-419

COHEN 1917b

Walter Cohen, «Die große Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf», in: KfA, Jg. 32, H. 23/24, (September) 1917, S. 457-474

COHEN 1917c

Walter Cohen, «Die bildenden Künste. Malerei und Skulptur», in: HANSEN 1917, S. 410-461

COHEN 1917d

Walter Cohen, «Rheinischer Brief», in: K.-Chronik, Jg. 28, H. 31, 04.05.1917, S. 321-325

COHEN 1918a

Walter Cohen, «August Macke zum Gedächtnis [Vorwort]», in: AK KÖLNISCHER KUNSTVEREIN 1918

O. A., Das Junge Rheinland, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Köln, 1918, repr. in: KRAUS 1993, S. 30-31, o. S.

COHEN 1918b

Walter Cohen, [Text über August Macke], in: AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1918b, o. S.

COHEN 1918/19

Walter Cohen, «Rheinischer Kunstbrief», in: Kunstchronik und Kunstmarkt, Jg. 54, (April-September) 1918/19, S. 682-689

COHEN 1919/20

Walter Cohen, «Altkölnische Malerei», in: Feuer, Jg. 1, H. 2, 1919/20, S. 203-212

COHEN 1921

Walter Cohen, «Erinnerung an Seehaus (enthält einen Oeuvrekatalog der Ölgemälde 1913-1918)», in: Der Querschnitt, Jg. 1, H. 2/3, (Mai) 1921, S. 76-80, verfügbar über: SLUB Dresden, URL, <<http://www.illustrierte-presse.de>> [02.02.2016]

COHEN 1922

Walter Cohen, August Macke, Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1922

COHEN 1924

Walter Cohen, Hundert Jahre rheinische Malerei, Bonn, 1924

DAME 2003

Thorsten Dame, Der Overbeck-Pavillon. Ein Ausstellungsbau der Moderne in Lübeck, eine Forschungsarbeit bei Jonas Geist, UdK, Berlin, 2003

DAS JUNGE RHEINLAND 1919

Das Junge Rheinland, «Werbeschrift. Düsseldorf, im März 1919», in: AK GAL. ALFRED FLECHTHEIM 1919b, S. 79-80

DASCHER 2011

Ottfried Dascher, "Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst". Alfred Flechtheim - Sammler, Kunsthändler, Verleger, Quellenstudien zur Kunst. Schriftenreihe der International Music and Art Foundation, Band 6, Nimbus Verlag, Wädenswil, 2011

DASCHER 2011 CD-ROM

Katalogpublikationen der Galerie Alfred Flechtheim von 1913 bis 1933, beiliegende CD-ROM, in: DASCHER 2011

DÄUBLER 1919

Theodor Däubler, Im Kampf um die moderne Kunst, in: Kasimir Edschmid (Hg.), Tribüne der Kunst und Zeit, Bd. 3, Erich Reiss Verlag, Berlin, 1919

DE FRIES 1929

Heinrich de Fries, Karl Schneider: Bauten, Neue Werkkunst, Nachdruck der Ausgabe Berlin, 1929, hrsg. v. Roland Jaeger, Gebr. Mann, Berlin, 2001

DE FRIES 1931

Heinrich de Fries, «Eine Kunstaussstellung von Karl Schneider, Hamburg», in: *Moderne Bauformen*, Jg. 30, H. 2, 1931, S. 80-84, S. 106-107

DERI 1920

Max Déri, «Kunst und Sozialismus», in: *Das Ziel, Jahrbücher für geistige Politik*, hrsg. von Kurt Hiller, Bd. 4, Kurt Wolff Verlag, München, 1920

DERING 2004

Peter Dering, Paul Adolf Seehaus (1891-1919). *Leben und Werk*, Verein August Macke Haus, Bonn, 2004

DEUTSCHE STUDENTENVEREINIGUNG VON 1914 1916

Deutsche Studentenvereinigung von 1914 (Hg.), Moritz von Schwind und Karl Spitzweg, *Bilder der Heimat*, Furche-Verlag, Berlin, 1916

DEXEL 1920

Walter Dexel, «Vorwort des Herausgebers», in: *BURGER 1920* (1913), o. S.

DEXEL 1921

Walter Dexel, «Die Neue Kunst und die deutschen Städte. Eine Rundfrage. Notizen: Jena», in: *Der Ararat*, H. 3, (März) 1921, S. 118–119

DEXEL 1976 (1926)

Walter Dexel, «Adolf Meyer (1926)», repr. in: *VITT 1976*, S. 85-90

DEXEL 1976 (1965)

Walter Dexel, «Bericht über den Kunstverein Jena III (1965)», repr. in: *VITT 1976*, S. 55-73

DEXEL 1999 (1920)a

D. [Walter Dexel], «Kunstverein Jena», in: *Jenaische Zeitung*, 26.01.1920, repr. in: *KAIN/MEISTER/VERSPOHL 1999*, S. 124-125

DEXEL 1999 (1920)b

O. A. [Walter Dexel], «Jena», in: *Jenaische Zeitung*, 24.07.1920, repr. in: *KAIN/MEISTER/VERSPOHL 1999*, S. 130

DIEHL 1993

Ruth Diehl, «Die Kunstszenen in Bonn am Ende des Kaiserreichs», in: *AK AUGUST MACKE HAUS 1993*, S. 9-38

DIERS 1986

Michael Diers, „Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimilestreit. Zum Wiederabdruck eines unbekannt gebliebenen Panofsky-Aufsatzes von 1930“, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1986*, Werke. Theorien. Dokumente, Bd. 5, S. 125-137

DLUGAICYKI 2007

Martina Długaiczky, «Frische Fortschrittlichkeit – ein Kandinsky für Aachen», in: *GROSS/WESTERMANN 2007*, S. 85-90

DMB 1919

DMB (Hg.), *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*, Kurt Wolff Verlag, München, 1919

DORNER 1926

Alexander Dorner, „Original und Faksimile. Gedanken zur Ausstellung der Piperdrucke in der Kestner-Gesellschaft“, in *Hannoverscher Anzeiger*, 12.05.1926

DORNER 1929

Alexander Dorner, «Das Lebensrecht des Faksimiles», in: *UMFRAGE 1929*, o.S

DORNER 1947

Alexander Dorner, *Way beyond Art, Problems of Contemporary Art* Nr. 3, Wittenborn, Schultz, Inc., New York, 1947

DORNER 1959

Alexander Dorner, *Überwindung der Kunst*, in einer Übersetzung von Lydia Dorner, Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster, Hannover, 1959

DÖRSTEL 1989

Wilfried Dörstel, «Meine Herren! – Eine Geschichte des Kölnischen Kunstvereins im Lichte seiner Personen», in: *GERLACH/HERZOGENRATH/DÖRSTEL 1989*, S. 128-197

DORSZ 2015

Christoph Dorsz, Email an d. Verf., 09.07.2015

DRÖSCHER/GRUNDMANN/HIPP 1992

Elke Dröschner, Friedhelm Grundmann, Hermann Hipp (Hg.), *Karl Schneider – Zum 100. Geburtstag des Baumeisters*, Schriften der Freien Akademie der Künste in Hamburg, Bd. 20, 1992, Hamburg, 1992

DROST/CASTOR 2009

Julia Drost, Markus A. Castor, «Eine Erfindung der Moderne. Die Ausstellungen des ‚Sonderbundes‘ im Rheinland und der Kanon der Kunst », in: *Études Germaniques*, Nr. 4, 2009, S. 997-1020

DT. 1933

dt., «Eine verbotene Sezessionsausstellung», in: FZ, 02.04.1933, ZA 1930-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg

DUBE 1967

Annemarie Dube, Wolf-Dieter Dube, Ernst Ludwig Kirchner, Das graphische Werk, München 1967

DWB 1912

DWB (Hg.), Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst, Jahrbuch 1912, Verlag Eugen Diederichs, Jena, 1912

EBERLEIN 1929

Kurt Karl Eberlein, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1829-1929. Zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Kunstvereins, Düsseldorf, 1929

EDE 1927

Harold Stanley Ede, «England», in: AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, S. 32-33

E. G. 1923

E. G., «Konstruktivismus», in: Jenaer Volksblatt, 21.07.1923, repr., in: AK STÄDT. MUSEEN JENA 2009, S. 227-228

EHMCKE 1920

Fritz Helmuth Ehmcke, Zur Krisis der Kunst. Ein Beitrag zu Münchener Kunstschulfragen in ihrer symptomatischen Bedeutung für die deutsche Kunsterziehung. Widdersberg zur Zeit der Münchner Räte Herrschaft 1919, Verlag Eugen Diederichs, Jena, 1920

EHMCKE 1986 (1945/46)

F. H. Ehmcke, «Planung, Vorbereitung und Durchführung der ‚internationalen Kunstausstellung‘ des Sonderbund in Köln 1912 sowie der damit verbundenen ‚Gilde‘-Abteilung. Die Internen Querelen im Vorstand, die zur Auflösung des Sonderbundes führten», in: Jutta Assel, «Der Sonderbund, Auszüge aus F. H. Ehmckes Erinnerungen [1945/46]», in: Clemens-Sels-Museum (Hg.), Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde, Neuss, 1986, S. 5-25

EINEM 1928/29

Herbert von Einem, «Kestner-Gesellschaft: Zehn junge deutsche Künstler», in: ZfBK, Bd. 62, Beilage Kunstchronik und Kunstliteratur, H. 11/12, 1928-1929, S. 144

EINSTEIN 1913

Carl Einstein, «Die Sammlung Henri Rouart», in: Kunst und Künstler, Jg. 11, H. 4, 1913, S. 224-226, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-35466

EINSTEIN 1928

Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 16, Berlin, 1928

ENDERLEIN 2006

Angelika Enderlein, Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz, Akademie-Verlag, Berlin, 2006

ENDICOTT BARNETT 1992

Vivian Endicott Barnett, Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle, Bd. 1, München, 1992

ENNS 1968

Abraham B. Enns, 50 Jahre Overbeck-Gesellschaft. 1918-1968, Lübeck, 1968

ENNS 1978

Abraham B. Enns, Kunst und Bürgertum. Die kontroversen zwanziger Jahre in Lübeck, Christians, Hamburg, 1978

ERBE 1923

Albert Erbe, Belichtung von Gemäldegalerien. Eine Reisestudie, Karl W. Hirsemann, Leipzig, 1923

ERNSTING 2012

Bernd Ernsting, «Missionswerk Moderne. Die Kölner Sonderbund-Ausstellung 1912 in Raum und Präsentation», in: AK WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM 2012, S. 175-230

ESKLISSE WERWIGK 2008

Sara Esklisson Werwigk, «Ein Gemälde geht ins Exil. Auf den Spuren der ‚Kreuzabnahme‘ von Max Beckmann», in: FLECKNER 2008, S. 105-113

FELDHAUS 1959

Irmgard Feldhaus, «Gesellschaft zur Förderung Deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des modernen Mäzenatentums», in: Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte

und Heimatkunde, 1959, S. 17-23

FELKE 1997

Jutta Felke, Die Geschichte des Braunschweiger Kunstvereins 1832-1965, Diss., HdK, Braunschweig, 1997

FIRMENICH 1989

Andrea Firmenich, Heinrich Campendonk, 1889-1957, Leben und expressionistisches Werk, mit Werkkatalog des malerischen Oeuvres, Bongers, Recklinghausen, 1989

FISCHER 1996

Alfred M. Fischer, «Zur Kölner ‚Sonderbund‘-Ausstellung und ihrer Kapelle», in: AK MUSEUM LUDWIG KÖLN 1996, S. 263-275

FLACKE-KNOCH 1985

Monika Flacke-Knoch, Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik: Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover, Diss., Jonas, Marburg, 1985

FLECHTHEIM 1927

A. F. [Alfred Flechtheim], «Die Kunst der Lebenden in Barmen (Marginalien)», in: Der Querschnitt, Jg. 7, H. 1, Berlin, 1927, S. 70, verfügbar über: SLUB Dresden, URL, <<http://www.illustrierte-presse.de>> [02.02.2016]

FLECKNER 2008

Uwe Fleckner (Hg.), Das verfernte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im ‚Dritten Reich‘. Schriften der Forschungsstelle ‚Entartete Kunst‘, Bd. 4, Akademie-Verlag, Berlin, 2008

FLECKNER 2009

Uwe Fleckner (Hg.), Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Akademie Verlag, Berlin, 2009

FLECKNER/HOLLEIN 2012

Uwe Fleckner, Max Hollein (Hg.), Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Schriften der Forschungsstelle ‚Entartete Kunst‘, Bd. 6, Akademie-Verlag, Berlin, 2012

FLECKNER/KROPMANNS 2001

Uwe Fleckner, Peter Kropmanns, «Von kontinentaler Bedeutung. Gottlieb Friedrich Reber und seine Sammlungen», in: BILLETER/POPHANKEN 2001, S. 347-407

FRESE/GÜSE 1987

Werner Frese, Ernst-Gerhard Güse (Hg.), August Macke. Briefe an Elisabeth und Freunde, Bruckmann Verlag, München, 1987

FREY 2003

Stephan Frey, «Paul Klee und das Rheinland (1912-1933). Eine Chronologie», in: AK BONN 2003, S. 13-29

FRIES 1914

Erich Fries, «Der Erweiterungsbau des städtischen Museums Elberfeld (Mit 13 Abbildungen)», in: Museumskunde, Bd. 10, 1914, S. 1-13

GANTNER 1930

Josef Gantner, «Es ist eine Existenzfrage für die staatliche Kunstpflege...». Nachwort der Schriftleitung», in: Das Neue Frankfurt, Jg. 4, H. 11, (November) 1930, S. 236-238

GARNHAM 2013

Trevor Garnham, Architecture Re-Assembled. The Use (and Abuse) of History, Routledge, Abingdon/New York, 2013

GDK 1918

GDK, o. A., in: KStA, 29.12. 1918, repr. in.: WALTER-RIS 2000, S. 62-63

GEIST/KÜRVERS/RAUSCH 1993

Johann Friedrich Geist, Klaus Kürvers, Dieter Rausch (Hg.), Hans Scharoun. Chronik zu Leben und Werk, Akademie der Künste, Berlin, 1993

GELLER 1912

Johannes Geller, «Rudolf Bosselt», in: Kunstgewerbeblatt, Jg. 23, H. 4, (Januar) 1912, S. 61-72

GERHARDT 2007

Johannes Gerhardt, Die Geschichte der Freunde der Kunsthalle, Hamburger Kunsthalle, im Auftrag der Freunde der Kunsthalle, Hamburg, 2007

GERLACH 1994

Peter Gerlach (Hg.), Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine. Interdisziplinäres Kolloquium ‚Kunstvereine: Gründungsgeschichte, Wirken und Wirkungsgeschichte‘ aus Anlass des 150. Jahrestages des Kölner Kunstvereins, in Köln, Forum des Käthe-Kollwitz-Museums, vom 6.-8. Oktober 1989, Aachen, 1994

GERLACH 2003

Peter Gerlach, «Ausstellungen, Galerien und Sammlungen. Mittler der europäischen Moderne im Rheinland», Vortrag zur Tagung „Das Rheinland und die europäische Moderne. Kulturelle Austauschprozesse in Westeuropa 1900-1950“, Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland, Aachen, 2003, verfügbar über: URL, <www.peter-gerlach.eu> [02.02.2016]

GERLACH/HERZOGENRATH/DÖRSTEL 1989

Peter Gerlach, Wilfried Dörstel; Wulf Herzogenrath (Hg.) Kölnischer Kunstverein. 150 Jahre Kunstvermittlung, Texte. Texte zu Bürger, Bürgerverein und Kunstvermittlung, Köln, 1989

GÖPEL 1976

Erhard Göpel, Max Beckmann. Katalog der Gemälde, Bd. 1, Bern, 1976

GORDON 1974

Donald E. Gordon, Modern Art Exhibitions 1900-1916. Selected Catalogue Documentation, Bd. II, Prestel Verlag, München, 1974

GRAEFF 1927

Werner Graeff (Hg.), Willi Baumeister. 60 Abbildungen und 1 farbige Tafel, Akadem. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co Stuttgart, 1927

GRAEFF 1928

Werner Graeff (Hg.), Innenräume, Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“, insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart, Deutscher Werkbund, 1928

GRAMACCINI/RÖSSLER 2012

Norberto Gramaccini, Johannes Rößler (Hg.), Hundert Jahre „Abstraktion und Einfühlung“. Konstellationen um Wilhelm Worringer, Wilhelm Fink Verlag, München/Paderborn, 2012

GRASSKAMP 1989

Walter Grasskamp, Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, Verlag C. H. Beck, München 1989

GRASSKAMP 2002

Walter Grasskamp, «Konkurrenten und Partner. Kunstverein und Kunstakademie in München», in: Maria Lind u. a. (Hg.), Spring Fall 02-04, gesammelte Drucksachen, collected newsletters, Kunstverein München, Revolver, Frankfurt a. M., 2005, S. 36-51

GRIES 1996

Christian Gries, Johannes Molzahn (1892-1965) und der ‚Kampf um die Kunst‘ im Deutschland der Weimarer Republik, Diss., Philosophische Fakultäten, Augsburg, 1996

GRIMME 1930

o. A., «Ein Minister spricht. Die Museen und die gegenwärtige Not. Ansprache des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Grimme, bei der Hundertjahrfeier des Museen in der neuen Aula der Universität am 1. Oktober 1930», in: Das Neue Frankfurt, Jg. 4, H. 11, (November) 1930, S. 234-235, verfügbar über: UB Heidelberg, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-172929

GRISEBACH, E. 1919

Eberhard Grisebach, Wahrheit und Wirklichkeiten. Entwurf zu einem metaphysischen System, Halle/Saale, 1919

GRISEBACH, E. 1920

Eberhard Grisebach, «Zur Ausstellung der Botho-Graef-Stiftung», in: Jenaische Zeitung, 14.02.1920

GRISEBACH, E. 2014 (1917)

Eberhard Grisebach, Ernst Ludwig Kirchner (Mit einem Nachwort von Lucius Grisebach), Piet Meyer Verlag, Bern/Wien, 2014 (Erstveröffentlichung des Manuskriptes aus dem Jahr 1917)

GRISEBACH, E. 2005 (1928)

Eberhard Grisebach, Gegenwart. Eine kritische Ethik, hrsg. u. eingeleitet von Klaus-M. Kodalle, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005 (1928)

GRISEBACH, E. 1941

Eberhard Grisebach, Das Moderne in der Kunst, Vortrag geh. am 15.01.1941 in der Hochschulgruppe für zeitgenössische Kunst, Zürich, Gesellschaft zur Förderung kulturellen Lebens, Villiger & Cie, Wädenswil, 1941

GRISEBACH, LO. 1962

Lothar Grisebach (Hg.), Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach, Hamburg, 1962

GRISEBACH, LU. 2010

Lucius Grisebach (Hg.), „Ich bin den friedlichen Bürgern zu modern“, Aus Eberhard Grisebachs Briefwechsel mit seinen Malerfreunden, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2010

GRISEBACH, LU. 2014

Lucius Grisebach, «Nachwort», in: GRISEBACH, E. 2014 (1917), S. 107-139

GROHMANN 1927

Will Grohmann, «Das neue Europa auf der Zentenarausstellung in Hamburg», in: Der Cicerone, Jg. 19, (August) 1927, S. 503-509

GROHMANN 1929

Will Grohmann, «„Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature? (Baudelaire) [Einführung]», in: AK HAMBURGISCHE SEZESSION 1929, S. 9-21

GRÖNING 1928

Richard Gröning, «Als Kunstsammler in Ostpreußen», in: Das Kunstblatt, H. 11, Jg. 12, (November) 1928, S. 342-345

GROPIUS 1988

Walter Gropius, Ausgewählte Schriften, hrsg. von H. Probst und C. Schädlich, Berlin, 1988

GROSS/WESTERMANN 2007

Dominik Groß, Stefanie Westermann (Hg.), Vom Bild zur Erkenntnis? Visualisierungskonzepte in den Wissenschaften, Studien des Aachener Kompetenzzentrums für Wissenschaftsgeschichte, Bd.1, Kassel University Press, Kassel, 2007

GROSSKOPF 2011

Anna Grosskopf, «Das Kristalline als nationales Ornament. Peter Behrens und die deutsche Hoffnung auf einen ‚Großen Stil‘», in: KRÜGER/WOLDT 2011, S. 11-30

GROSSMANN 1994

Joachim Großmann, «Verloste Kunst. Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert», in: AKG, Bd. 76, H. 2, 1994, S. 351-364

GRUNDMANN 1992

Friedhelm Grundmann, «Ein Architekt über den Umgang mit dem Werk des Architekten Karl Schneider», in: DRÖSCHER/Ders./HIPPE (Hg.) 1992, S. 11-16

GURLITT 1932a

Hildebrandt Gurlitt, «[Einführung]», in: AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG/ANGLO GERMAN CLUB 1932, o. S.

GURLITT 1932b

Hildebrandt Gurlitt, «Neue Englische Kunst im Hamburger Kunstverein», in: Österreichische Kunst, Jg. 3, H. 8, (August) 1932, o. S.

GURLITT 1932c

Hildebrandt Gurlitt, «England: Against the ‚Praxitelian‘ tradition», in: Die Neue Stadt: internationale Monatsschrift für architektonische Gestaltung und städtische Kultur, Jg. 6, H. 6/7, 1932, S. 149-150

GÜSE 1980

Ernst-Gerhard Güse, «Zwischen Expressionismus und Konstruktivismus», in: VITT 1980, S.41-46

GÜSE/SALZMANN 1976

Ernst-Gerhard Güse, Siegfried Salzmann (Hg.), Johannes Molzahn: Das druckgrafische Werk, Ausst.-Kat., Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 1976

HAACKE 1926

Heinrich Haacke (Hg.), Aus Barmens Wirtschaft und Kultur, Oscar Born, Barmen, 1926

HAHN/BERDING 2010

Hans-Werner Hahn, Helmut Berding, Gebhardt: Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 14, 19: Jahrhundert (1806-1918): Reformen, Restauration und Revolution : 1806 - 1848/49, 10. neu bearb. Aufl., Klett-Cotta, Stuttgart, 2010

HALBERTSMA 1992

Marlite Halbertsma, Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte, Werner, Worms, 1992

HALLERBACH 2011

Leif Hallerbach, «Wegweiser zur Wohnkultur: Die Ausstellung ‚Die billige Wohnung. Wohnräume – Möbel – Hausgerät‘ von 1931», in: AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 68-79

HANSEN 1917

Joseph Hansen (Hg.), Die Rheinprovinz 1815-1915, Hundert Jahre preussischer Herrschaft am Rhein, Weber, Bonn, 1917

HARBERS 1931

G. Harbers, „Neue Arbeiten von Prof. K. Schneider-Hamburg“, in: Der Baumeister, Jg. 29, H. 10,

1931, S. 377-381

HARTER/WIESE 2011

Ursula Harter, Stephan von Wiese (Hg.), Max Beckmann und J. B. Neumann. Der Künstler und sein Händler in Briefen und Dokumenten, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2011

HARTLAUB 1919

Gustav Friedrich Hartlaub, Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Kurt Wolff Verlag, Leipzig, 1919, verfügbar über: BZW, BW, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-167950

HARTLAUB 1922

Gustav Friedrich Hartlaub, «Neue geistige Regungen», in: BARTSCH/WALTER 1922, S. 111-113

HARTLAUB, G. 1967

Geno Hartlaub, «R. Johannes Meyer in memoriam», in: Jahrband der Akademie der Schönen Künste Hamburg 1967, Hamburg, 1967, S. 320-323

HASKELL 2000

Francis Haskell, The ephemeral museum. Old master paintings and the rise of art exhibitions, Yale University Press, New Haven, 2000

HAUG 2002

Ute Haug, Der Kölner Kunstverein im Nationalsozialismus, Struktur und Entwicklung einer Kunstinstitution in der kulturpolitischen Landschaft des ‚Dritten Reichs‘, Diss., RWTH Aachen, 2002, verfügbar über: URN, urn:nbn:de:hbz:82-opus-3337

HAUG 2009

Ute Haug, «„Private Schlupfwinkel“ in der Öffentlichkeit. Die Provenienz des Kunstwerkes ,Improvisation Nr. 10‘ von Wassily Kandinsky», in: FLECKNER 2009, S. 509-541

HAUSENSTEIN 1912

Wilhelm Hausenstein, «Leben und Kunstform», in: Sozialistische Monatshefte, H. 10, 1912, S. 621-628, verfügbar über: Friedrich-Ebert-Stiftung, URL, <<http://library.fes.de>> [01.02.2016]

HAUSENSTEIN 1920

Wilhelm Hausenstein, Die Kunst in diesem Augenblick, Hyperion, München, 1920

HAXTHAUSEN 1990

Charles W. Haxthausen, „A critical Illusion: ‚Expressionism‘ in the writings of Wilhelm Hausenstein, in: RUMOLD/WERCKMEISTER 1990, S. 169-191

HB. 1932

Hb., «Ausstellung im Kunstverein: Neue englische Kunst», in: Hamburger Tageblatt, 05.07.1932, ZA 1930-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg

HECKÖTTER 2011

Anna Heckötter, «„Für das Schaffen der Lebenden“. Das Landesmuseum und die Vereinigung für junge Kunst», in: AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 30-45,

HECKÖTTER/KERLS 2011

Anna Heckötter, Ingo Kerls, «Katalog», in: AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 262-280

HEIDERICH 1993

Ursula Heiderich, August Macke – Zeichnungen. Werkverzeichnis, Hatje, Stuttgart, 1993

HEIDERICH 1997

Ursula Heiderich, August Macke – Aquarelle. Werkverzeichnis, Hatje-Cantz, Ostfildern, 1997

HEIDERICH 2008

Ursula Heiderich, August Macke – Gemälde: Werkverzeichnis, Hatje-Cantz, Ostfildern, 2008

HEIDLER 1998

Irmgard Heidler, Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896-1930), Harrassowitz, Wiesbaden, 1998

HELFENSTEIN 1999

Josef Helfenstein, Catalogue raisonné Paul Klee, 1919-1922, Bd. 3, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern, 1999

HELFENSTEIN 2000

Josef Helfenstein, Catalogue raisonné Paul Klee, 1913-1918, Bd. 2, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern, 2000

HEISE 1917

Carl Georg Heise, «Glossen zur Propaganda ‚Werdender Kunst‘», in: K.-Chronik, N.F. 28, H. 27, 01.04.1917, S. 273-277, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-61875

HEISE 1918

Carl Georg Heise, Norddeutsche Malerei: Studien zur Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg, Diss. Kiel (1916), Kurt Wolff Verlag, Leipzig, 1918

HEISE 1920

Carl Georg Heise, «Die Bildenden Künste. Das Museum», in: Genius, Jg. 2, B. 1, (Frühjahr) 1920, S. 1-4, verfügbar über: DB LE

HEISE 1931

Carl Georg Heise, «Amadée Ozenfant spricht», in: Hamburger Fremdenblatt, 10.11.1931, ZA 1930-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg

HEISE 1934

Carl Georg Heise Heise (Hg.), Lübecker Kunstpflege 1920-1933, im Auftrage der Vorsteherschaft des Museums für Kunst- und Kulturgeschichte, Lübeck, 1934

HEISER 2013

Christiane Heiser, «Mystische Schau, Kaleidoskop oder moderne Kunst? Die Glasfenster in der Kapelle der Kölner Sonderbundaussstellung 1912 und die Durchsetzung einer religiösen Moderne im Rheinland», in: CEPL-KAUFMANN 2013

HELLER 2012

Reinhold Heller, «„Pechstein, Heckel, Kirchner etc. waren sehr zufrieden.“ Die Mitglieder der Künstlergruppe Brücke auf der Kölner Sonderbundaussstellung», in: AK WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM 2012, S. 217-233

HELLMANN 1995

Birgitt Hellmann, «Paul Weber – Kunsthistoriker, Museumsgründer und Denkmalpfleger», in: JOHN/WAHL 1995, S. 91-104

HEMPEL/WEIMAR 2010

Dirk Hempel, Friederike Weimar (Hg.), ‚Himmel auf Zeit‘. Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg, Wachholtz, Neumünster, 2010

HENDRICH 2011

Jörn-Hanno Hendrich, Alfred Fischer-Essen 1881–1950. Ein Architekt für die Industrie. Diss., Technische Hochschule Aachen, 2011, verfügbar über: RWTH Aachen, URN, urn:nbn:de:hbz:82-opus-39723

HENKEL 2011

Jens Henkel, Max Thalmann. Graphiker und Buchkünstler, Edition Burgart, Weimar, 2011

HERMAND/TROMMLER 1988

Jost Hermand, Frank Trommler, Die Kultur der Weimarer Republik, München, Fischer-Verlag, Frankfurt am Main, 1988

HERZOGENRATH 1973

Wulf Herzogenrath, Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur, München, 1973

HERZOGENRATH 1991

Wulf Herzogenrath, «Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln 1912», in: KLÜSER/HEGEWISCH 1991, S. 40-47

HERZOGENRATH 1981

Wulf Herzogenrath (Hg.), Frühe Kölner Kunstausstellungen: Sonderbund 1912, Werkbund 1914, Pressa USSR 1928: Kommentarband zu den Nachdrucken der Ausstellungskataloge, Köln, 1981

HERZOGENRATH/SCHMIDT 1991

Wulf Herzogenrath, Johann-Karl Schmidt (Hg.), Otto Dix, Zum 100. Geburtstag 1891–1991, Ausst.-Kat., Stuttgart, Berlin 1991

HEUSINGER V. WALDEGG 1979

Joachim Heusinger von Waldegg, «Zur kunsthistorischen Einordnung des Rheinischen Expressionismus», in: AK KUNSTMUSEUM BONN 1979, S. 5-31

HILLE 1994

Karoline Hille, Spuren der Moderne: Die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933, Akademie Verlag, Berlin, 1994

HILLER 1920

Kurt Hiller, Geist werde Herr. Kundgebungen eines Aktivisten vor, in und nach dem Kriege, Bd. 16/17, Tribüne der Kunst und Zeit, 2. Aufl., hrsg. von Kasimir Edschmid, Erich Reiß Verlag, 1920

HITCHCOCK/JOHNSON 1987 (1932)

Henry Russel Hitchcock, Philip Johnson, The international style – Der internationale Stil 1932, Bauwelt – Fundamente, 70, Vieweg, Braunschweig, 1987

H. L. 1919

H. L., «Kunstverein», in: Neue Hamburger Zeitung, (Dezember) 1919, ZA 1910-1921, Archiv des

Kunstvereins in Hamburg

HOBERG 2004a

Annegret Hoberg, Franz Marc. Gemälde, Bd. 1, Werkverzeichnis, C. H. Beck, München, 2004

HOBERG 2004b

Annegret Hoberg, Franz Marc. Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Postkarten, Hinterglasmalerei, Kunstgewerbe, Plastik, Bd. 2, Werkverzeichnis, C. H. Beck, München, 2004

HOEBER 1913

Fritz Hoeber, Peter Behrens, Reihe Moderne Architekten 1, Müller und Rentsch, München, 1913

HOEBER 1915

Fritz Hoeber, «F. H. Ehmcke und seine Kunst», in: Kunstgewerbeblatt, Jg. 26, H. 6, 1915, S. 104-119

HÖHNS 1991

Ulrich Höhns (Hg.), Das ungebaute Hamburg, Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs, Bd. 4, Junius Verlag, Hamburg, 1991

HOLLECZEK/MEYER 2004

Andreas Holleczeck und Andrea Meyer (Hg.), Französische Kunst – deutsche Perspektiven. 1870-1945, Passagen, Bd. 7, Akademie Verlag, Berlin, 2004

HOLZGANG 2009

Gilbert Holzgang, «Otto Ralfs und seine Kontrahenten., Antagonistische Projekte einer Galerie für zeitgenössische Kunst in Braunschweig», in: AK STADT BRAUNSCHWEIG 2009, S. 225-279

HORN/HELLMANN 2001

Gisela Horn, Birgitt Hellmann, Entwurf und Wirklichkeit. Frauen in Jena 1900 bis 1933, Hain Verlag, Rudolstadt, 2001

HOUBEN 2012

Heribert Houben (Hg.), Quellen zur Geschichte der Stadt Krefeld in der Zeit der Weimarer Republik 1918-1933, Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Krefeld und des Niederrheins, Neue Folge, Bd. 7, Verein für Heimatkunde und Stadtarchiv Krefeld, Krefeld, 2012

HOWOLDT 1982

Jenns Eric Howoldt, Der Freie Bund zur Einbürgerung der Bildenden Kunst in Mannheim: kommunale Kunstpolitik am Beispiel der „Mannheimer Bewegung“, Lang, 1982

HOWOLDT 1988

Jenns E. Howoldt, «Krise des Expressionismus – Anmerkungen zu vier Briefen Wilhelm Worringers an Carl Georg Heise», in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Jg. 7, Prestel, München, 1988, S. 159-173

H. R. L. 1930

H. R. L., «Das Kunstaustellungsgebäude eröffnet», in: Hamburger Anzeiger, 05.05.1930, StAH, 731-8, A 517 Kunstverein

HÜNEKE 1991

Andreas Hüneke, «Naheliegende Weite. Projekte aus den letzten Amtsjahren Max Sauerlandts», in: Jahrbuch des Museums für Kunst und Kunstgewerbe Hamburg, Band 9/10, 1990-1991, Museum für Kunst und Kunstgewerbe Hamburg/Paul Hartung Verlagsges., Hamburg, 1991, S. 153-166

HÜNEKE 2017

Andreas Hüneke, Erich Heckel, Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, Bd. 1, 1904-1918, hrsg. von der Erich-Heckel-Stiftung, Hirmer, München, 2017

JAEGER 1984

Roland Jaeger, Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur. Hamburg 1924-1933. Bibliographie, Hamburg, 1984

JAEGER 2009

Roland Jaeger, «Volkstümliche Wissenschaft: „Kunstbücher deutscher Landschaft“ im Verlag Friedrich Cohen, Bonn», in: Aus dem Antiquariat, H. 5, 2009, S. 320-323

JAEGER/STECKNER 1983

Roland Jaeger, Cornelius Steckner, Zinnober. Kunstszenen Hamburg. 1919-1933, Szene-Verlag, Hamburg, 1983

JEHLE-SCHULTE-STRATHAUS 1983

Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, «Das Zürcher Kunsthhaus, ein Museumsbau von Karl Moser», in: Werk, Bauen + Wohnen, Jg. 70, H. 5, 1983, S. 41-47, hier: S. 43, online, in: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-53479>, abgerufen am 02.10.2015

JENTSCH 2008

Ralph Jentsch, Alfred Flechtheim und George Grosz, Zwei deutsche Schicksale, Weidle, Bonn,

2008

JOACHIMIDES 2001

Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940, Verlag der Kunst, Dresden, 2001

JOACHIMIDES/KUHRAU 1995

Alexis Joachimides und Sven Kuhrau (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Verlag der Kunst, Dresden, 1995

JOHN/WAHL 1995

Jürgen John, Volker Wahl (Hg.), Zwischen Konvention und Avantgarde: Doppelstadt Jena – Weimar, Böhlau Verlag, Weimar, 1995

JUNGE 1992

Henrike Junge (Hg.), Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, Böhlau Verlag, Köln, 1992

JUNGE-GENT 2012

Henrike Junge-Gent, Alfred Lichtwark. Zwischen den Zeiten, Deutscher Kunstverlag, Berlin/München, 2012

K. 1919

K., «Die Campendonk-Ausstellung im Kunstverein», in: Jenaische Zeitung, 01.03.1919; derselbe Text in verkürzter Form: K., «Die Campendonk-Ausstellung im Kunstverein», in: Volkszeitung für Sachsen-Weimar-Eisenach, 01.03.1919

KAHLO 1919

Gerhard Kahlo, «Hannoversche Künstler», in: Jenaer Zeitung, Nr. 117, 21.05.1919

KAIN/MEISTER/VERSPOHL 1999

Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl (Hg.), Paul Klee in Jena 1924: Der Vortrag, Minerva, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10, Jena, 1999

KAISER 1919a

Hans Kaiser, «Der Kunstverein. Eine Grabrede», in: Das Hohe Ufer, Jg. 1, H. 4, 1919, S. 97-99, verfügbar über: DB LE [02.02.2016]

KAISER 1919b

Hans Kaiser, «Gemeinschaft», in: Das Hohe Ufer, Jg. 1, H. 1, Januar 1919, S. 19-20, verfügbar über: DB LE

KANDINSKY 1912a

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei, 3. Aufl., R. Piper & Co., 1912

KANDINSKY 1912b

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei, 1. Aufl. erschienen im Dezember 1911, R. Piper & Co., 1912

KASCHUBA 1994

Wolfgang Kaschuba, «Kunst als symbolisches Kapital. Bürgerliche Kunstvereine und Kunstideale nach 1800 oder: Vom realen Nutzen idealer Bilder», in: GERLACH 1994, S. 9-20

KAT. BARMER KUNSTVEREIN 1992

Ulrike Becks-Malorny, «Katalog der Bilder des Barmer Kunstvereins», in: Dies. 1992, S. 114-249

KATENHUSEN 1998

Ines Katenhusen, Kunst und Politik: Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik, Hannoversche Studien, Bd. 5, Hahn, Hannover, 1998

KAT. IBACH BARMER KUNSTVEREIN 1994

Werner J. Schweiger, «Katalog der Stiftungen von Rudolf Ibach an den Barmer Kunstverein», in: Ders., Rudolf Ibach. Mäzen, Förderer und Sammler der Moderne. 1873-1940, Privatdruck, 1994, S. 23-25

KAT. KÜNSTLER VFJK DÜSSELDORF 1932

O. A., «Liste der in der Sammlung vertretenen Künstler», in: AK VFJK DÜSSELDORF 1932, S. 15

KAT. KUNSTVEREIN JENA 2008 (1929)

Kunstverein Jena, «Inventar des Kunstvereins Jena am 1. Januar 1929», in: AK JENA 2008, S. 101-115

KAT. VFJK DÜSSELDORF 1926

O. A., «Verzeichnis der bisher von der Vereinigung für junge Kunst erworbenen Kunstwerke», in: AK VFJK DÜSSELDORF 1926, S. 13-14

KEIM 1925

H. W. Keim, «Ausstellungen. Düsseldorf», in: Der Cicerone, Bd. 12, H. 4, 1925, S. 228

KEINERT/KENZLER 2011

Sven Keinert, Marcus Kenzler, «Ausstellungen des Landesmuseums Oldenburg und der Vereinigung für junge Kunst 1922-1937», in: AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 291-294

KEMP 1985

Wolfgang Kemp, Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Dumont, Köln, 1985

KERNER 2003

Wolfgang Kerner (Hg.), Willi Baumeister und die Werkbund-Ausstellung ‚Die Wohnung‘ Stuttgart 1927, Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Bd. 11, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, 2003

KERLS 2011

Ingo Kerls, «Aber das Publikum hat doch nicht das Verständnis – Walter Müller-Wulckow und das Bauhaus», in: AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 59-67

KIELMANSEGG 1922

Wilhelm Graf Kielmansegg (Hg.), Der Querschnitt durch 1921. Marginalien der Galerie Flechtheim, Galerie Alfred Flechtheim, Berlin/Düsseldorf/Frankfurt a. M., 1922

KLEE-VERZ. JENA 1920

Ausstattungsverzeichnis der Einzelausstellung „Paul Klee“, Jenaer Kunstverein, Juli/August 1920, Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv KuSa I/15, repr. in: KAIN/MEISTER/VERSPÖHL 1999, S. 129-130

KLEMP 2014

Klaus Klempe, «Social Design und das Neue Frankfurt», 2014, verfügbar über: URL, <<http://www.gfdg.org/sites/default/files/klemp-gfdg-2014.pdf>> [20.12.2015]

KLIEMANN 1969

Helga Kliemann, Die Novembergruppe, Bildende Kunst in Berlin 3, Mann, Berlin, 1969

KLINGSÖHR-LEROY 2005

Cathrin Klingsöhr-Leroy, Die Pinakothek der Moderne München: Malerei, Skulptur, Fotografie, Videokunst, München, 2005

KLÜSER/HEGEWISCH 1991

Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hg.), Die Kunst der Ausstellung: Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, Insel Verlag, Frankfurt am Main/Leipzig, 1991

KOCH 1992a

Robert Koch, «Kunstaustellungsgebäude», in: KOCH/POOK 1992, S. 165-169

KOCH 1992b

Robert Koch, «Hamburger Kammerspiele», in: KOCH/POOK 1992, S. 176-183

KOCH/POOK 1992

Robert Koch, Eberhard Pook (Hg.), Karl Schneider. Leben und Werk. 1892-1945, Dölling & Galitz, Hamburg, 1992

KODALLE 2000

Klaus-M. Kodalle (Hg.), Angst vor der Moderne: Philosophische Antworten auf Krisenerfahrungen. Der Mikrokosmos Jena 1900-1940, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000

KODALLE 2005

Klaus-M. Kodalle, «Krise und Kritik. Eberhard Grisebachs nach-metaphysische Ethik, I. Notizen zur Biographie», in: GRISEBACH, E. 2005 (1928), S. 7-11

KOENEN/KOPELEW 1998

Gerd Koenen, Lew Kopelew (Hg.), Deutschland und die Russische Revolution 1917-1924, Wilhelm Fink Verlag, München, 1998

KÖHN 1931

H. S. Köhn, «Original und Faksimile», in: Museumskunde, Bd. 20, H. 3, 1931, S. 53-58

KÖLLMANN 1974

Wolfgang Köllmann, Bevölkerung in der industriellen Revolution, Studien zur Bevölkerungsgeschichte Deutschlands, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1974

KRACHT 2010

Isgard Kracht, «Im Einsatz für die deutsche Kunst: Hildebrand Gurlitt und Ernst Barlach», in: STEINKAMP/HAUG 2010, S. 41-60

KRATZ-KESSEMEIER 2008

Kristina Kratz-Kessemeier, Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918-1932, Akademie-Verlag, Berlin, 2008

KRAUS 1984

Stefan Kraus, «Der Kardinal und die Kirchenfenster. Jan Thorn-Prikker im Haus Heinersdorff», in: AK KÖLNISCHER KUNSTVEREIN 1984, S. 313-316

KRAUS 1993

Stefan Kraus, Walter Ophey 1882-1930. Leben und Werk, mit einem Werkverzeichnis der Gemälde und Druckgraphik, Hatje, Stuttgart, 1993

KREUZER 2000

Clemens Kreuzer, «Zu unrecht vergessen: Die Städtische Gemäldegalerie», in: Bochumer Zeitpunkte, H. 8, Dezember 2000, S. 3-18

KRÜGER/WOLDT 2011

Matthias Krüger, Isabella Woldt (Hg.), Im Dienst der Nation. Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst. Mnemosyne, Schriften des Internationalen Warburg-Kolleg, Akademie-Verlag, Berlin, 2011

KÜHN 1919a

Herbert Kühn, Die psychologischen Grundlagen des Stilwandels der modernen Kunst, Inaugural-Diss. zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Jena, vorgelegt von Herbert Kühn aus Beelitz, 25.02.1918 [handschriftlich vermerkt], Halberstadt, 1919

KÜHN 1919b

Heinrich Kühn, «Über Expressionismus. Offener Brief an Johannes Volkelt», in: Volkszeitung für Sachsen-Weimar-Eisenach, 21.03.1919

KÜHN 1980

Herbert Kühn, «Jenaer Gespräche mit Drexel – Ein Brief», in: VITT 1980, S. 53-54

KÜHN 1999 (1917)

H. K. [Herbert Kühn], «Kunstaussstellung», in: Jenaische Zeitung, 25.12.1917, repr. in: KAIN/MEISTER/VERSPÖHL 1999, S. 101

KULHOFF 1990

Birgit Kulhoff, Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst: Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871-1914), Bochumer historische Studien, Neuere Geschichte, zugl. Bochum Univ. Diss., Brockmeyer, Bochum, 1990

KUNST DER LEBENDEN 1919

«Die ‚Kunst der Lebenden‘ in den Deutschen Museen [Berlin, Bremen, Dresden, Elberfeld, Erfurt, Essen, Frankfurt, Hagen, Halle, Hamburg, Jena, Köln, Magdeburg, Mannheim, München, Stettin]», in: Das Kunstblatt, Jg. 3, H. 7 & H. 8, (Juli/August) 1919, S. 213-221 & S. 235-239

KÜNSTLERARCHIV BERLINISCHE GALERIE 1995

Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie (Hg.), Hannah Höch. Eine Lebenscollage, Bd. 2, 1921-1945. 2. Abt., Dokumente bearb. von Ralf Burmeister, Eckhard Furlus, Hatje, Berlin, 1995

KÜPPERS 1918

Paul Erich Küppers, «Ausstellungen. Neue Ausstellungen der Kestner-Gesellschaft», in: K.-Chronik, Jg. 29, H. 41, 06.09.1918, S. 466-469

KÜPPERS 1919

Paul Erich Küppers, «[Vorwort]», in: AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1919, o. S.

LANGE, C. 2011

Christiane Lange, Ludwig Mies van der Rohe. Architektur für die Seidenindustrie, Nicolai, Berlin, 2011

LANGE, S. 1987

Sabine Lange, «Der ‚Raum der Gegenwart‘ von Lazlo Moholy-Nagy», in: AK KUNSTSAMMLUNG NRW 1987, S. 59-69

LANGENSTEIN 1983

York Langenstein, Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, München, 1983

LAUFER 2012

Ulrike Laufer, Sammlerfleiß und Stiftungswille. 90 Jahre Folkwang-Museumsverein – 90 Jahre Museum Folkwang, Edition Folkwang/Steidl, Göttingen 2012

LICHTENSTERN 2002

Christa Lichtenstern (Hg.), Symbole in der Kunst, Annales Universitatis Saraviensis, Philosophische Fakultät, 20, Sankt Ingbert, 2002

LICHTWARK 1897

Alfred Lichtwark, Hamburg, Niedersachsen, Küthmann, Dresden, 1897, verfügbar über: UB

Weimar, urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1370524

LICHTWARK 1898

Alfred Lichtwark, «Hamburgische Kunst. Nach einem Vortrage über die Frühjahrsausstellung von 1898», Kunstverein in Hamburg, Hamburg, 1898, verfügbar über: SUB Hamburg, urn:nbn:de:gbv:18-5-PPN6852267271

LICHTWARK 1901

Alfred Lichtwark, Briefe an die Commission für die Verwaltung der Kunsthalle, Bd. 7, 1899, Hamburg, 1901, verfügbar über: SUB Hamburg, urn:nbn:de:gbv:18-5-PPN7554148456

LICHTWARK 1905

Alfred Lichtwark, «Die Verschiebung der deutschen Kulturzentren», in: Der Kunstwart, Jg. 19, 1, H. 2, 1905/06, S. 63-68, verfügbar über: UB Heidelberg, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-79635

LICHTWARK/MEYER 1913

Alfred Lichtwark, Johannes Meyer, Hamburger Bildnisse, Kunstverein in Hamburg, Hamburg, 1913, verfügbar über: SUB Hamburg, urn:nbn:de:gbv:18-5-PPN7668406627

LINDNER 1930

Paul Lindner, «Das neue Hamburger Ausstellungsgebäude», in: MdG, 1930, Jg. 1, H. 3, S. 112-116

LÖRZ 2008

Markus Lörz, Neuere deutsche Kunst: Oslo, Kopenhagen, Köln 1932: Rekonstruktion und Dokumentation, Ibidem Verlag, Heidelberg, 2008

L. S. E. 1929

L. S. E., «Ausstellungen», in: Das Kunstblatt, Jg. 13, H. 3, (März) 1929

L. ST. E. 1930

L. St. E., «Düsseldorf [Rezension der Ausstellung „Junge Deutsche Kunst“]», in: Das Kunstblatt, Jg. 14, H. 11, (November) 1930, S. 350-352

LUCANUS 1839

Friedrich Lucanus, «Die als Vereinsgeschenke von den Kunstvereinen ausgegebenen Kupferstiche, Radirungen und Lithographien», in: Morgenblatt für gebildete Stände/Kunst-Blatt, Jg. 20, Nr. 30, Stuttgart, 1839, S. 117-118, verfügbar über: UB Heidelberg, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-32072

LUFFT 1985

Peter Lufft, Das Gästebuch Otto Ralfs. Arbeitsberichte aus dem Städtischen Museum 48, Städtisches Museum Braunschweig, Braunschweig, 1985

LÜTTICHAU 1993

Mario Andreas von Lüttichau, Otto Mueller. Ein Romantiker unter den Expressionisten, DuMont Verlag, Köln, 1993

LÜTTICHAU 2009

Mario-Andreas von Lüttichau, «Aus Privatbesitz beschlagnahmt. Otto Muellers ‚Landschaft mit Figuren‘ der Sammlung Ismar Littmann», in: FLECKNER 2009, S. 464-487

LÜTTICHAU/PIRSIG, T. 2003

Tanja Pirsig, Mario Andreas von Lüttichau, Otto Mueller. Werkverzeichnis, CD-ROM, Prestel, München, 2003

MACKE/MARC 1964

August Macke, Franz Marc, August Macke, Franz Marc: Briefwechsel, DuMont, Köln, 1964

MALSY/MÜLLER 2013

Victor Malsy, Jens Müller (Hg.), Ideenstadt Düsseldorf: Design und Werbung aus Düsseldorf 1900, Düsseldorf, 2013

MARC 1912

Franz Marc, „Ideen über Ausstellungswesen“, in: Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste, Jg. 3, H. 113/114, (Juni) 1912, S. 66

MARCHESSEAU 1986

Daniel Marchesseau, Marie Laurencin, 1883-1956, catalogue raisonné de loeuvre peint, Musée Marie Laurencin, Chino, 1986

MATZ 2001

Cornelia Matz, «Weibliche Kunstförderung in der Frauenkünstlerhilfe und im Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst», in: Dies., Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933, Tübingen, 2001

M. E. 1928

M. E., «Wiesbaden », o. A., 1928, o. A., Stadtarchiv Wiesbaden, Best. V 45 Nr. 10

MELCHER 2005

Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe, Ausst.-Kat., Saarlandmuseum,

Saarbrücken, 2005

MEYER 1913

Johannes Robert Meyer, «[Begleitender Text]», in: Alfred Lichtwark, Hamburger Bildnisse, Kunstverein in Hamburg, Hamburg, 1913, S. 7-16

MEYER 1927

Robert Johannes Meyer, «Hundert Jahre Kunstverein in Hamburg», in: AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, S. 7-12

MEYER 2001

Andrea Meyer, «Ein Sammler ‚französischer Expressionisten‘. August von der Heydt», in: BILLETER/POPHANKEN 2001, S. 235-250

MEYER 2004

Andrea Meyer, «Paris, die französische Kunst und ihre Bedeutung für Deutschland», in: HOLLECZEK/MEYER 2004, S. 25-84

MINK 1990

Janis Marie Mink, Karl Schneider. Leben und Werk, Diss., Hamburg, 1990

MOEHRING 2008

Markus Moehring, Entartet – zerstört – rekonstruiert: die Sammlung ‚Cohen-Umbach-Vogts‘, Museum am Burghof, Ausst.-Kat., W. Lutz, Lörrach, 2008

MOELLER, G. 1984

Gisela Moeller, «Peter Behrens und die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule», in: AK KUNSTMUSEUM DÜSSELDORF 1984, S. 33-53

MOELLER, G. 1991

Gisela Moeller, Peter Behrens in Düsseldorf – Die Jahre 1903 bis 1907, Weinheim, 1991

MOELLER, M. 1984

Magdalena Möller, Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf, Rheinland-Verlag, Köln, 1984

MOLZAHN 1919

Molzahn, Johannes, «Das Manifest des absoluten Expressionismus. Zur Ausstellung Oktober 1919 [Gedicht]», in: Der Sturm, Jg. 10, H. 6, (September) 1919, S. 90-93, verfügbar über: Princeton University, Blue Mountain Project, verfügbar über: URL, <<http://bluemountain.princeton.edu/index.html>> [02.02.2016]

MOMMSEN 1994a

Wolfgang J. Mommsen, Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die politische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im wilhelminischen Deutschland. Schriften des Historischen Kollegs. Vorträge 41, München, 1994

MOMMSEN 1994b

Wolfgang J. Mommsen, Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870-1918, Propyläen Verlag, Frankfurt a. M./Berlin, 1994

MOMMSEN 1996

Wolfgang J. Mommsen (Hg.), Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg, Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 34, R. Oldenbourg Verlag, München, 1996

M. R. 1919

M. R., «Kunstverein: Französische Kunst bis 1914», in: o. A., [November/Dezember 1919], ZA 1910-1921, Archiv des Kunstvereins in Hamburg

MÜHLFRIEDEL 1995

Wolfgang Mühlfriedel, «Zur Struktur der Jenaer Elite in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts» in: JOHN/WAHL 1995, S. 233-248

MÜLLER 2006

Ulrich Müller, Walter Gropius. Das Jenaer Theater, Minerva, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 15, Jena/Köln, 2006

MÜLLER-CLEMM 1930

Wolfgang Müller-Clemm, «Strukturen der Mannheimer Gesellschaft», in: Die lebendige Stadt, Jg. 2, H. 3, 1.10.1930, S. 92-95

MÜLLER-RASTATT 1930

Carl Müller-Rastatt, «die fünfzig bestgedruckten Bücher: Ausstellung im Hause des Kunstvereins», in: Hamburgischer Correspondent, 14.05.1930, StAH, 731-8, A 517 Kunstverein

MÜLLER-WULCKOW 1919a

Walter Müller-Wulckow, «Zukünftige Architektur», in: Das Hohe Ufer, Jg. 1, H. 3, (März) 1919, S. 65-68, verfügbar über: De Gruyter Verlag, München, Der literarische Expressionismus Online,

URL <<http://db.saur.de>> [02.02.2016]

MÜLLER-WULCKOW 1919b

Walter Müller-Wulckow, Aufbau - Architektur!, Bd. 4, Tribüne der Kunst und Zeit, hrsg. v. Kasimir Edschmid, Erich Reiß Verlag, Berlin, 1919 (3. Auflage)

MÜLLER-WULCKOW 1923

Walter Müller-Wulckow, «Das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Oldenburg», in: Museumskunde, Bd. 7, H 1/2, 1923, S. 113-130

MÜLLER-WULCKOW 1930

Walter Müller-Wulckow, Die deutsche Wohnung der Gegenwart, Reihe „Die Blauen Bücher“, Langewiesche, Königstein i. Taunus, 1930

NATTER 2009 (1920)

O. A. [Christoph Natter], «Vortrag im Kunstverein über Paul Klee (gehalten von Christoph Natter)», in: Jenaische Zeitung, 03.08. & 04.08.1920, repr. in: KAIN/MEISTER/VERSPÖHL 1999, S. 131-134

NERDINGER 1998

Winfried Nerdinger, «Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher‘. Diskussionen um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik», in: AK DEUTSCHES ARCHITEKTUR-MUSEUM 1998, S. 87-99

NIEM 2015

Christina Niem, Eugen Diederichs und die Volkskunde. Ein Verleger und seine Bedeutung für die Wissenschaftsentwicklung, Waxmann Verlag, Münster, 2015

NIEMEYER 1921

Wilhelm Niemeyer, «Vom Geist der Fläche. Eine Rede über die Malerei der Gegenwart – Gesprochen am Abend der Eröffnung des Kunstbundes Hamburg, in: Kündigung, Jg. 1, H. 3, (März) 1921, S. 36-40, verfügbar über: De Gruyter Verlag, München, Der literarische Expressionismus Online, URL <<http://db.saur.de>> [02.02.2016]

NIEMEYER 1912

Wilhelm Niemeyer, «Von Vergangenheit und Zukunft der Kunstgewerbeschule», in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 30, 1912 (April-September), S. 172-188

NIERENDORF/STAATL. BAUHAUS 1923

Karl Nierendorf, Staatliches Bauhaus (Hg.), Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923, Bauhausverlag, München/Weimar, 1923

NOWAK/SCHIERZ/ULBRICHT 1999

Cornelia Nowak, Kai Uwe Schierz, Justus H. Ulbricht (Hg.), Expressionismus in Thüringen. Facetten eines kulturellen Aufbruchs, Glaux-Verlag, Jena, 1999

O. A. 1855

O. A., «Kunstvereine», in: Deutsches Kunstblatt, Jg. 6, H. 39, Beiblatt zum Deutschen Kunstblatt, 1855, S. 346

O. A. 1890

O. A., «Stiche und Radierungen als Vereinsblätter», in: Chronik der vervielfältigenden Kunst, H. 4, Bd. 3, 1890, S. 30

O. A. 1900

O. A., «Personal- und Ateliernachrichten: Hannover», in: KfA, Bd. 15, H. 21, (August) 1900, S. 501, verfügbar über: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-120460

O. A. 1912

O. A., «Innen-Dekoration [Ansichten der Innenaustattungen diverser Wohn- und Arbeitsräume in Jena, Arch. Oskar Rohde]», in: Innendekoration, Jg. 23, H. 10, 1912, S. 389-392, verfügbar über: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-67100

O. A. 1913

O. A., «Barmen, Ruhmeshalle», in: K.-Chronik, N.F. 24, H. 19, 07.02.1913, S. 264-265, verfügbar über: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-61927

O. A. 1917a

O. A., «Ausstellungen – Frankfurt a. M.», in: K.-Chronik, N.F. 29, H.11, 14.12.1917, verfügbar über: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-61882

O. A. 1917b

O. A. [vermutl. W. Müller-Wulckow], «Vorwort», in: AK VFNK 1917, o. S.

O. A. 1917c

O. A. [vermutl. W. Müller-Wulckow], «Die Neue Kunst‘. Ausstellung der Vereinigung für neue Kunst‘ in den Räumen des Frankfurter Kunstvereins», in: FZ, 01.06.1917, verfügbar über: LMO-MW 68)

O. A. 1918a

O. A., «Die Sternwarte [Zuschrift mit der Bitte um Veröffentlichung]», in: Generalanzeiger - Badische Neueste Nachrichten, Nr. 129, 18.03.1918 (iSG, Altbestand der ZGS, S2/2642)

O. A. 1918b

O. A., «Die ersten Veranstaltungen der ‚Sternwarte‘», in: Generalanzeiger - Badische Neueste Nachrichten, Nr. 139, 23.03.1918 (iSG, Altbestand der ZGS, S2/2642)

O. A. 1918c

O. A., «Kunstaustellungen – Bremen», in: Kunst und Künstler, Jg. 16, H. 9, 1918, S. 355, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-35466

O. A. 1918d

O. A., «[Zur Gründung der Neuen Vereinigung für Kunst in Dresden]», in: Dresdner Neue Nachrichten, Nr. 162, 16.06.1918, S. 2-3

O. A. 1918e

O. A., «Entdeckungen, Gesellschaften, Personalien – Wiesbaden», in: Der Cicerone, Jg. 10, 1918, S. 279

O. A. 1919a

O. A., «[Annonce Jenaer Kunstverein]», in: Jenaische Zeitung, 01.03.1919

O. A. 1919b

O. A., «Hessischer Arbeitsrat für Kunst», in: Hessenland, Jg. 33, H. 3/4, Februar 1919, S. 38

O. A. 1919c

O. A., «Ausstellungsverzeichnis – Verzeichnis der von der Gesellschaft der Künste in Köln in den Räumen des Kölnischen Kunstvereins ausgestellten Werke», in: Der Strom, Jg. 1, Nr. 4, 1919, S. 27-33, verfügbar über: DB LE

O. A. 1919d

O. A., «Aus Hamburgs Kunstsälen: Kunstverein», in: Hamburgischer Correspondent, 16.11.1919, ZA 1910-1921, Archiv des Kunstvereins in Hamburg

O. A. 1920a

O. A., «[Annonce Jenaer Kunstverein]», in: Jenaische Zeitung, 12.06.1920

O. A. 1920b

O. A., «[Pressemitteilung Jenaer Kunstverein]», in: Jenaische Zeitung, 12.06.1920

O. A. 1920c

O. A., «[Annonce Jenaer Kunstverein]», in: Jenaer Volksblatt, 12.06.1920

O. A. 1920d

O. A., «Vom Tage», in: Das Neue Rheinland, Jg. 1, H. 12, (Mai) 1920, S. 369-371

O. A. 1920e

O. A., «Ateliervverkäufe frei!», in: K.-Chronik, Jg. 55, H. 48, 27.08.1920, S. 943

O. A. 1921a

O. A., «Bund der Künste im Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet», in: KIELMANSEGG 1922, S. 179-180

O. A. 1921b

O. A., «[BDK]», in: Kunstchronik und Kunstmarkt, Jg. 56, N. F. 32, H. 31, 29.04.1921, S. 602

O. A. 1921c

O. A., «Januar-Kunstschau», in: Bau-Rundschau, Jg. 12, H. 2, 1921, S. 43 f.

O. A. 1921d

O. A. «Ankündigung der Vorträge», in: AK HAMBURGISCHE SEZESSION 1921, repr. in: JAEGER/STECKNER 1983, S. 82

O. A. 1923

O. A., «Die Kunst der Hand. Kunstkalender [Ankündigung]», in: Hellweg, Jg. 3, H. 2, 10.01.1923, S. 34

O. A. 1924a

O. A. [vermutl. Alfred Flechtheim], «Marginalien - Das andere Düsseldorf», in: Der Querschnitt, Jg. 4, H. 6, (Dezember) 1924, S. 440, verfügbar über: SLUB Dresden, URL, <<http://www.illustrierte-presse.de>> [02.02.2016]

O. A. 1924b

O. A., «Kunstpflge», in: ZfBK, Bd. 58, 1924/25, Beibl.: Monatsrundschau der Zeitschrift für Bildende Kunst, H. 1/2, (Juni) 1924, S. 15

O. A. 1924c

O. A., «Frühjahrsausstellung der Vereinigung für junge Kunst», in: Oldenburger Nachrichten, 09.04.1924

O. A. 1925

O. A., «Ausstellungsschronik», in: Kunst und Künstler, Jg. 23, H. 8, 1925, S. 330, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-35466

O. A. 1926

O. A., «Vorwort und Bemerkungen», in: AK VFJK DÜSSELDORF 1926, S. 1-3

O. A. 1927a

O. A., «Die Internationale Kunstausstellung in Hamburg», in: Kölnische Zeitung, Nr. 520, 01.08.1927

O. A. 1927b

O. A., o. A. [Detaillierte Wiedergabe der Reden zur Eröffnung zur Ausstellung ‚Europäische Kunst der Gegenwart‘ im Hamburger Kunstverein], in: Hamburger Nachrichten, Nr. 354, 01.08.1927, Abend-Ausgabe, StAH, 731-8, A 517 Kunstverein

O. A. 1928a

O. A., «Kunst – Deutsche Künstler im Ausland», in: KStA, Nr. 291, Abendausgabe, 11.06.1928

O. A. 1928b

O. A., «Kunst – Deutsche Künstler im Ausland. Ausstellung im Kunstverein», in: KStA, Nr. 312, Abendausgabe, 22.06.1928

O. A. 1930a

O. A., «Verschiedenes: Bericht aus Aachen», in: Das Neue Frankfurt, Jg. 4, H. 4/5, (April-Mai) 1930, o. S.

O. A. 1930b

O. A., «Erwerbungen von Werken neuerer Kunst, Ausstellungen und Neuordnungen der öffentlichen Sammlungen im deutschen Sprachgebiet: Barmen. Galerie des Kunstvereins in der Ruhmeshalle», in: MdG, Jg. 1, H. 2, 1930, S. 85-86

O. A. 1930c

O. A., «Das neue Haus des Kunstvereins: Eröffnung der Kunstausstellung», in: Hamburger Nachrichten, 05.05.1930, StAH, 731-8, A 517 Kunstverein

O. A. 1930d

O. A. «Theodor Brodersen verläßt Hamburg», in: Hamburger Fremdenblatt, 28.04.1930, StAH, 135–II-IV, 524

O. A. 1930

O. A., «Aus den Verbänden. Tagung der Kunst- und Kunstmuseen Abteilung A des DMB in Essen am 14. und 15. September», in: Museumskunde, Bd. 20, H. 3, 1931, S. 43-45

O. A. 1931a

O. A., «Das Winterprogramm des Kunstvereins – Neue Wege der Kunstausstellung», in: Hamburger Echo, 11.09.1931, ZA 1930-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg

O. A. 1931b

O. A., «Outsider», in: Altonaer Nachrichten, 22.08.1931, ZA 1930-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg

O. A. 1931c

O. A., «Deutsche Bauausstellung Berlin 1931»; in: Der Baumeister, 29. Jg., Heft 7, 1931, S. 261-268

O. A. 1931d

O. A., «Übertragung aus dem Hamburger Kunstverein: Arbeiten für das Russische Ballett von Serge de Diaghilev [Hugo Sieker und Julius Jacobi]», in: Der Rundfunkhörer, (Februar) 1931, ZA 1930-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg

O. A. 1932

O. A., «Verzeichnis der ausgestellten Werke», in: KESTNER-GESELLSCHAFT (Hg.) 1932, o.S.

O. A. 1933

O. A., «Die Hamburgische Sezession polizeilich geschlossen», in: Hamburger Fremdenblatt, 31.03.1933, ZA 1930-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg

O. A. 1934

O. A., «Karl Schneider: An exhibition room», in: Architectural Record, Bd. 75, New York, 1934, S. 230

O. A. 2014

O. A., «Chronik der Jahre 1914 bis 1918: Ausstellungen», in: AK BRÜCKE-MUSEUM 2014, S. 218-227

O. A. 1999 (1920)a

O. A., «In der Kaiser-Wilhelm Straße stellt der Kunstverein Arbeiten der letzten 18 Jahre Paul Klees aus», in: Volkszeitung für Sachsen-Weimar-Eisenach, Beilage zu Nr. 173, 27.07.1920, repr. in: KAIN/MEISTER/VERSPÖHL 1999, S. 130-131

O. A. 1999 (1920)b

O. A., «[Pressemitteilung Jenaer Kunstverein]», Jenaische Zeitung, 03.01.1920, repr. in: KAIN/MEISTER/VERSPÖHL 1999, S. 123

O. A. 2009 (1912)

O. A., «Kunstverein», in: Jenaer Volksblatt, 12.06.1912, repr. in: AK STÄDT. MUSEEN JENA 2009, S. 226

O. A. 2012 (1920)

O. A., «[Ungezeichneter Leserbrief]», in: Niederrheinische Volkszeitung, Nr. 553, 08.10.1920, repr. in: HOUBEN 2012, Nr. 21

O. M. 1921

O. M., «Aus deutschen Städten – Lübeck nach dem Kriege», in: Vossische Zeitung, Nr. 135, 22.03.1921, o.S.

ORTNER 1922

Eugen Orther, Gott Stinnes, Paul Steegemann, Hannover, 1922

OSBORN 1913

Max Osborn, «Rheinischer Kunstfrühling», in: AK GAL. ALFRED FLECHTHEIM 1913, S. 87-88

OSBORN 1922

Max Osborn, Max Pechstein, Propyläen Verlag, Berlin, 1922

OSTHAUS 1920

Karl Ernst Osthaus, «Das Rheinland und Berlin. Letzte Rede und Gegenrede. Offener Brief an Karl Scheffler», in: Feuer, Jg. 1, H. 6, (März) 1920, S. 419

OSTHAUS 2002 (1920)

Karl Ernst Osthaus, «Offener Brief an Karl Scheffler in Berlin», in: Feuer, Jg. 1, H. 4, (Januar) 1920, S. 267-270, repr. in: STAMM 2002, S. 63-65

PANOFSKY 1986 (1930)

Erwin Panofsky, „Original und Faksimilereproduktion“, Sonderdruck, in: Der Kreis 1930, repr. in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Werke. Theorien. Dokumente, Bd. 5, 1986, S. 111-123

PARET 1981

Peter Paret, Die Berliner Secession: moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Severin und Siedler, Berlin, 1981

PAULI 1911

Gustav Pauli (Hg.). Im Kampf um die Kunst: Die Antwort auf den ‚Protest deutscher Künstler‘, mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, R. Piper, München, 1911

PAULI 1917

Gustav Pauli, «Der Deutsche Museumsbund», in: K.-Chronik, N.F. 28, H. 36, 08.06.1917, S. 385-387, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-61875

PAULI 1920

Gustav Pauli, «Ausstellungshallen und Kunsthalle», in: Hamburger Fremdenblatt, Hamburg, 21.03.1920

PAULI 1921

Gustav Pauli, Die Kunst und die Revolution, Bruno Cassirer, Berlin, 1921

PAULI 1925

Gustav Pauli, Die Kunsthalle zu Hamburg. Bericht über die letzten zehn Jahre der Verwaltung: 1914-1924, Johann Trautmann Verlag, Hamburg, 1925

PAULI 1927

Gustav Pauli, «Die Kunst als Mittel internationaler Annäherung, Vortrag geh. im Überseeclub Hamburg am 27. März 1927», in: Hamburger Übersee-Jahrbuch, 1927, hrsg. mit dem Überseeclub Hamburg, Hamburg, 1927, S. 110-117

PAULI 1928

Gustav Pauli, «Das Kunstaussstellungsgebäude in Hamburg», in: Hamburger Fremdenblatt, Hamburg, 29.04.1928, o. S.

PAULI 1931

Gustav Pauli, «Die deutschen Ausstellungen in Stockholm und die Hamburger Kunsthalle», in: Der Kreis, Jg. 8, H. 1, 1931, S. 36-41

PAULI 1936

Gustav Pauli, Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten, Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen, 1936

PAULI/LICHTWARK 1923

Gustav Pauli, «Alfred Lichtwarks Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle:

Berlin 21. August 1893», in: Kunst und Künstler, Jg. 21, H. 2, 1923, S. 48-49, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-46552

PFISTERER 2008

Ulrich Pfisterer (Hg.), Klassiker der Kunstgeschichte, Bd. 2, C. H. Beck, München, 2008

PFLUGMACHER 2001

Birgit Pflugmacher, Max Liebermann, Sein Briefwechsel mit Alfred Lichtwark, Diss., Hamburg, 2001

PIELENZ 1928

Otto Karl Pielenz, «Gestaltung im Raum. Zur Errichtung eines Ausstellungsgebäudes. 'Neue Gestaltung in Hamburg'», in: Der Kreis, Jg. 5, H. 12, 1928, S. 720-723

PINDER 1926

Wilhelm Pinder, Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas, Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin, 1926

PIPER & CO 1929

Piper & Co. (Hg.), 25 Jahre R. Piper & Co. Verlag, 1904-1929, Piper, München, 1929

PIXIS 1928

Erwin Pixis, «Vom Verband deutscher Kunstvereine», in: Münchner Mitteilungen für künstlerische und geistige Interessen, Jg. 2, H. 34, München, 1928, S. 507-508

PLAGEMANN 1984

Volker Plagemann, Industriekultur in Hamburg. Des Deutschen Reiches Tor zur Welt. Industriekultur deutscher Städte und Regionen, C. H. Beck, München, 1984

PLATTE 1967

Hans Platte, 150 Jahre Kunstverein in Hamburg 1817-1967, Schriften des Kunstvereins in Hamburg, Bd. 2, Hamburg, 1967

PONTEN 1925

Josef Ponten, Architektur die nicht gebaut wurde, Erster Band Text, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1925

PREISS 1992

Achim Preiß, Das Museum und seine Architektur: Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, VDG, Alfter, 1992

PREUSLER 1985

Burghard Preusler, Walter Schwagenscheidt, 1886-1968: Architektenideale im Wandel sozialer Figurationen, DVA, Stuttgart, 1985

QUIRING 2013

Claudia Quiring, «Neue Baukunst in Oldenburg, Vorträge und eine Ausstellung zur modernen Architektur im Landesmuseum», in: AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2013, S. 29-37

RAUCHE 1966

G. A. Rauche, The problem of truth and reality in Grisebach's thought, Van Schaik, Pretoria, 1966

RAVE/SÖHN 1999

Paul Ortwin Rave, Gerhart Söhn, Paul Adolf Seehaus. Das graphische Werk nach Paul Ortwin Rave neu bearb. von Gerhart Söhn, Edition GS, Düsseldorf, 1999

READ 1932

Herbert Read, «Deutsche Malerei der Gegenwart. Artikel im Englischen bereits erschienen in 1931 in The Listener, Übersetzung durch Max Sauerlandt», in: Der Kreis, Jg. 9, H. 6, (Juni) 1932, S. 324-332

REDSLOB 1911

Edwin Redslob, «Ausstellung moderner Kunst aus Bonner Privatbesitz», in: Der Cicerone, Jg. 3, H. 3, 1911, S. 87-94

REDSLOB 1919a

Edwin Redslob, «Zeitgenössische Kunst in öffentlichen Sammlungen», in: DMB 1919, S. 64-75

REDSLOB 1919b

Edwin Redslob, «Heinrich Nauens Barmherziger Samariter», in: Genius, Jg. 1, B. 2, 1919, S. 54-55

REDSLOB 1922

Edwin Redslob, «Der Kruzifix von Ludwig Gies und sein Schicksal», in: Die Trese. Eine lübische Monatsschrift für Kunst und Geist, H. 7, Lübeck, (April) 1922, S. 13-15

REICHE 1911

Richard Reiche, «Vorwort», in: AK SONDERBUND 1911, o. S., ebenfalls veröffentlicht unter dem Titel „Rheinische und Französische Künstler“, in: PAULI 1911, S. 105-106

REICHE 1912

Richart Reiche, «Vorwort», in: AK SONDERBUND 1912, S. 3-7

REICHE 1920

Richart Reiche, «„Das Junge Rheinland“. Zu seiner ersten Ausstellung», in: Feuer, (Januar) 1920, Jg. 1, 1919/20, S. 231-240

REICHE 1921a

Richart Reiche, «Alexey von Jawlensky», in: Feuer, Jg. 3, H. 1, (Oktober) 1921, S. 27-31

REICHE 1921b

Richart Reiche (gez. Im Namen des Kuratoriums), «Ursprung und Ziele des Bundes der Künste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet [Denkschrift des BDK]», in: Feuer, Jg. 3, H. 1, (Oktober) 1921, S. 3-5, Beibl.: Mitteilungen BDK, Jg. 1, Nr. 1, S. 3-6

REICHE 1922

Richart Reiche, «Ausstellungswesen und Bund der Künste», in: Feuer, Jg. 3, H. 5, (Februar-März) 1922, Beibl.: Mitteilungen BDK, Jg. 1, H. 5-6, S. 18-20

REICHE 1926

Richart Reiche, «Pflege der bildenden Künste», in: HAACKE 1926, S. 78-100

REIMERS 1999

Bettina Irina Reimers, Expressionismus und Volkshochschule. Begegnungen von Neuer Kunst und Erwachsenenbildung, in: NOWAK/SCHIERZ/ULBRICHT 1999, S. 210-216;

REIMERS 2000

Bettina Irina Reimers, Die Neue Richtung der Erwachsenenbildung in Thüringen 1919-1933, Diss., Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2000

REINDL 1992

Peter Reindl, «Ernst Beyersdorff und die „Vereinigung für junge Kunst“ in Oldenburg», in: JUNGE 1992, S. 17-28

REINHARDT 1993

Hildegard Reinhardt, «Die Geschichte des Kölner Gereonsklubs 1911-1913», in: AK AUGUST MACKÉ HAUS 1993, S. 9-55

REISMANN-GRONE 1923

Theodor Reismann-Grone (Hg.), Hellweg. Sonderheft: die Raumstadt Walter Schwagenscheidts, Jg. 3, H. 4, (Januar) 1923

REMMERT U. BARTH 1995

Remmert und Barth (Hg.), Von Nolde bis Dix: Der Düsseldorfer Arzt Hans Koch und „Das Graphische Kabinett von Bergh & Co.“, Düsseldorf, 1995

RENZ 2010

Ulrike Renz, „... den veredelnden Einfluß der Kunst auf immer größere Kreise ausdehnen ...“. Bürgertum und bildende Kunst in Hamburg im späten 18. und 19. Jahrhundert, Diss., Universität Bielefeld, 2010

RICHTER 1970

Horst Richter, Hoerle und sein Kreis, Ausst.-Kat., Kunstverein zu Frechen, Frechen, 1970

RING 2010a

Christian Ring, Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle. Reisebriefe, Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1.1, Deutscher Kunstverlag, 2010

RING 2010b

Christian Ring, Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle, Biographie und Sammlungspolitik, Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1.2, Deutscher Kunstverlag, 2010

ROETHEL/BENJAMIN 1982

Hans K. Roethel, Jean K. Benjamin, Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Band I: 1900-1915, C. H. Beck, München, 1982

ROETHEL/BENJAMIN 1984

Hans K. Roethel, Jean K. Benjamin, Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Band II: 1916-1944, C. H. Beck, München, 1984

ROHDE 1920

ro [Oskar Rohde], «Kunstverein», in: Jenaische Zeitung, 22.01.1920

ROHDE 1979 (1922)

Oskar Rohde, «Das neue Theater der Stadt Jena», in: Jenaische Zeitung, 02.10.1922, repr. in: WAHL 1979, S. 49-50

ROHE 1986

Karl Rohe, Vom Revier zum Ruhrgebiet. Wahlen - Parteien - Politische Kultur, Hobbing, Essen, 1986

ROSSBECK 2015

Brigitte Roßbeck, Franz Marc: Die Träume und das Leben, Biographie. Siedler Verlag, 2015

RÜDIGER 1995

Ulrike Rüdiger, Der Geraer Kunstverein 1878-1945, Verein der Freunde und Förderer der Kunstsammlung, Gera, 1995

RUDOLF-STEINER-NACHLASSVERWALTUNG 1998

Rudolf-Steiner Nachlassverwaltung, Rudolf Steiner in Mannheim: Briefe - Dokumente - Chronik. Rudolf-Steiner-Verlag, Dornach, 1998

RÜMELIN 2004

Christian Rümelin, Paul Klee. Leben und Werk, München, Beck, 2004

RUMOLD/WERCKMEISTER 1990

Rainer Rumold, O. K. Werckmeister (Hg.), The Ideological Crisis of Expressionism: The Literary and Artistic German War Colony in Belgium, 1914–1918, Camden House, Columbia, 1990

SAEHRENDT 2005

Christian Saehrendt, ‚Die Brücke‘ zwischen Staatskunst und Verfemung: Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im ‚Dritten Reich‘ und im Kalten Krieg, Steiner, Stuttgart, 2005

SAUERLANDT 1929a

Max Sauerlandt, «Der Bamberger Reiter – gefälscht!», in: Der Kreis, Jg. 6, H. 3, (Juni) 1929, S. 133

SAUERLANDT 1929b

Max Sauerlandt. «Verteidigung des Originals», in: UMFRAGE 1929, o. S.

SAUERLANDT 1930

Max Sauerlandt, Das Sofabild oder die Verwirrung der Kunstbegriffe. Original und Faksimilereproduktion. Die deutschen Museen und die deutsche Gegenwartskunst: Drei Betrachtungen zur Stellung der Kunst in unserer Zeit, Riegel, Hamburg, 1930

SAUERLANDT 1957

Max Sauerlandt, Im Kampf um die moderne Kunst, Briefe 1902–1933, hrsg. von Kurt Dingelstedt, Verlag Langen-Müller, München 1957

SCHAARSCHMIDT 1902

Friedrich Schaarschmidt, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im 19. Jahrhundert, Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1902

SCHADE 1972

Herbert Schade, Johannes Molzahn. Einführung in das Werk und die Kunsttheorie des Malers, Schnell & Steiner, München, 1972

SCHAEFER, K. 1912

Karl Schaefer, Führer durch die Großherzogliche Gemälde-Galerie im Augusteum, mit Unterstützung des Großherzoglichen Staatsministeriums, Carl G. Oncken, Oldenburg, 1912

SCHÄFER 1993

Jörgen Schäfer, Dada Köln: Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und ihre literarischen Zeitschriften, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, 1993

SCHAPIRE 1916

Rosa Schapire, «Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst», in: Der Cicerone, Jg. 8, H. 13/14, 1916, S. 289-290

SCHAPIRE 1918

Rosa Schapire, «Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst», in: K.-Chronik, N.F. 29, H. 40, 30.08.1918, S. 451, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-61882

SCHAUFFLER [1923]

Hermann Schauffler, «[Einführung]», in: AK BDK [1923], o. S.

SCHEFFLER 1919

Karl Scheffler, «Das Rheinland und Berlin», in: Feuer, Jg. 1, H. 1, (Oktober) 1919, S. 47-50

SCHEFFLER 1920

Karl Scheffler, «Das Rheinland und Berlin. Letzte Rede und Gegenrede. Offener Brief an Karl Ernst Osthaus», in: Feuer, Jg. 1, H. 6, (März) 1920, S. 417-19

SCHERF 2013

Annedore Scherf, Franz Wilhelm Seiwert und die rheinische Tradition, Seiwerts Bildsprache zwischen Tradition und Moderne, Books on Demand, Norderstedt, 2013

SCHIEFLER 1897

Gustav Schiefler, «Die Bewegung gegen die neue Richtung in der Kunst», in: Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, Jg. 5, Hamburg, 1897, S. 30-36, verfügbar über: SUB Hamburg, URN, urn:nbn:de:gbv:18-5-PPN770490069_18970

SCHIEFLER 1985

Gustav Schiefler, Eine Hamburgische Kulturgeschichte 1890-1920: Beobachtungen Eines Zeitgenossen, Verein für Hamburgische Geschichte, Hamburg, 1985

SCHMEISSER 2015

Iris Schmeisser, E-Mail-Korrespondenzen mit d. Verf., November 2011

SCHMID, H. 1922

Heinrich Alfred Schmid, Arnold Böcklin, F. Bruckmann A. G., München, 1922

SCHMID, M. 1999

Maria Schmid, «Die Avantgarde im Jenaer Kunstverein», in: NOWAK/SCHIERZ/ULBRICHT 1999, S. 74–83

SCHMID, M. 2008

Maria Schmid, «Die Geschichte der Jenaer Kunstvereinsammlung», in: AK JENA 2008, S. 9-50

SCHMID, M. 2013

Maria Schmid, Gespräch mit d. Verf., Jena, 23.05.2013

SCHMIDT 1925

Paul Ferdinand Schmidt, «Heinrich Campendonk. Oktober-Ausstellung im Kronprinzenpalais», in: Kunst und Künstler, Jg. 23, H. 2, 1925, S.73-74, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-35466

SCHMIDT-BURCKHARDT 2005

Astrit Schmidt-Burckhardt, «Die Pflanzstätte rheinischer Malerei», in: Dies., Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde, Akademie Verlag, Berlin, 2005, S. 105-113

SCHMIDT-BURCK 1922

Max Schmidt-Burck, «Von Aachener Kunst», in: BDK (Hg.), Wander-Ausstellung Aachener Künstler, Ausst.-Kat., Sommer/ Herbst, 1922, o. S.

SCHMIED 1966

Wieland Schmied, Wegbereiter zur modernen Kunst. 50 Jahre Kestner-Gesellschaft, Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster, Hannover, 1966

SCHMITT-FÖLLER 2010

Rudolf Schmitt-Föller (Hg.), „Nun mal Schluß mit den blauen Picassos!“. Texte des Kunsthändlers Alfred Flechtheim, Weidle Verlag, 2010, S. 50

SCHMITZ 2001

Thomas Schmitz, Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter, Ars Una, Neuried, 2001

SCHMOLLING 1958

Paul Schmolling, «Der ,Insterburger Kunstverein e. V.‘ beeinflusste das Kulturleben unserer Stadt», in: Insterburger. Mitteilungsblatt der heimattreuen Insterburger aus Stadt und Land, Jg. 10, H. 3/4/5, (Juni)1958, S. 66-68

SCHNEEDE 1995

Uwe M. Schneede, «Die abgesonderte Welt. Hermann Finsterlin und die ,Gläserne Kette‘», in: AK HAMBURGER KUNSTHALLE 1995, S. 5-9

SCHOLL 1995

Julian Scholl, «Funktionen der Farbe. Das Kronprinzenpalais als farbiges Museum», in: JOACHIMIDES/KUHRAU 1995, S. 206-219

SCHRÖCK-SCHMIDT 1991

Wolfgang Schröck-Schmidt, «Der Schicksalsweg des Schützengraben», in: HERZOGENRATH/SCHMIDT 1991, S. 161-164

SCHUCHARDT 1899

Carl Schuchardt, Max Klingers „Kreuzigung“ in Hannover, Vortrag im Hannoverschen Künstlerverein, gehalten am 24. April 1899, Hannover, 1899

SCHULZE 2009

Sabine Schulze (Hg.), Rosa – eigenartig grün. Rosa Schapire und die Expressionisten, Ausst.-Kat., Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 2009

SCHÜRER 1927

Oskar Schürer, «Europäische Kunst der Gegenwart. Ausstellung des Hamburger Kunstvereins», in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 61, 1927/1928, S. 100-111, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-63833

SCHÜTT 2015

Jutta Schütt, E-Mail an d. Verf., 09.11.2015

SCHWABACHER 1917

Sascha Schwabacher, «Die erste Ausstellung der Vereinigung für neue Kunst in Frankfurt am Main», in: Der Cicerone, Jg. 9, 1917, S. 288-289, Abdruck der Quelle und Kommentar in: MEYER 2004, S. 73-77

SCHWEIGER 1994

Werner J. Schweiger, Rudolf Ibach. Mäzen, Förderer und Sammler der Moderne. 1873-1940, Privatdruck, 1994

SCHWEIGER 2014

Werner J. Schweiger, Kunsthandel der Moderne, lexikalisches Projekt, elektr. DB, URL

<<http://www.kunsthandel-der-moderne.eu>>[01.12.2014]

SEEHAUS 1918

Paul Seehaus, «Das Junge Rheinland», in: Das Kunstblatt, Bd. 2, 1918, S. 120-122

SEEMANN, B.-K. 1998

Birgit-Katharine Seemann, Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens, Matthiesen Verlag, Husum, 1998

SEEMANN, H. 2008

Hellmut Th. Seemann (Hg.), Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, Wallstein Verlag, Göttingen, 2008

SEIWERT 1979 (1930)

Der Strom, Franz W. Seiwert, «Rede, gehalten bei der Eröffnung der Ausstellung Rheingruppe in Düsseldorf, am 30. August 1930», in: abisz. organ der gruppe progressiver künstler köln, Nr. 11, Oktober 1930 & Nr. 12, November 1930, Kraus Reprint, Nendeln, 1979, S.41-42, 47-48

SENGER 2004

Nina Senger, «Zwei begeisterte Sammler Chagalls: Franz Kluxen und Hermann Lange», in: Monika Grütters, Georg Heuberger (Hg.), Marc Chagall und Deutschland. Verehrt und Verfemt, Prestel; Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main; Max Liebermann Haus Berlin, München, 2004, S. 64-89

SITT 1994

Martina Sitt, Auch ein Bild braucht einen Anwalt. Walter Cohen. Leben zwischen Kunst und Recht, Deutscher Kunstverlag, 1994

SOIKA 2005

Aya Soika, «Ein Südseeinsulaner in Berlin», in: Ralph Melcher (Hg.), Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe, Ausst.-Kat., Saarlandmuseum, Saarbrücken, 2005, S. 71-83

SOIKA 2011

Aya Soika, Max Pechstein: Das Werkverzeichnis der Ölgemälde/1: 1905-1918, Hirmer, München, 2011

SOIKA 2014a

Aya Soika, «„Winterschlaf der Kultur?“ Kunst und Künstler der ‚Brücke‘ im 1. Weltkrieg», in: AK BRÜCKE-MUSEUM 2014, S. 11-25

SOIKA 2014b

Aya Soika, «Otto Mueller», in: AK BRÜCKE-MUSEUM 2014, S. 84-101

SONNBERGER 1988

Gerwald Sonnberger, Franz X. Hofer, Annerose Riedel (Hg.), Carry Hauser - Georg Philipp Wörlen, Andreas-Haller-Verlag, Passau 1988

SPIESS/REWALD 2005

Werner Spiess, Sabine Rewald (Hg.), Max Ernst: A Retrospective, Ausst.-Kat., Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, London/New Haven, 2005

STAMM 2002

Rainer Stamm (Hg.), Karl Ernst Osthaus. Reden und Schriften, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2002

STAMM 2011

Rainer Stamm, «„Frische Luft in Oldenburg“, W. Müller-Wulckow und das Landesmuseum – Eine Sammlungsgeschichte der Moderne», in: AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 9-29

STECKNER 2010

Cornelius Steckner, «Crodel und Kirchner. Dokumentation zur Inventarisierung der Botho Graef Gedächtnis-Stiftung des Jenaer Kunstvereins durch Charles Crodel, wohl 1919/1920», 2010, verfügbar über: URL, <<https://sites.google.com/site/charlescrodel/home/crodel-und-kirchner>> [24.02.2014]

STECKNER 2012

Cornelius Steckner, «Das Flächenproblem der Moderne. Worringers Lichtbildervortrag

,Künstlerisches Sehen und Schauen mit besonderer Berücksichtigung der Plastik‘ und sein Porträt (1922)», in: GRAMACCINI/RÖSSLER 2012, S. 181-196

STEINKAMP/HAUG 2010

Meike Steinkamp, Ute Haug (Hg.), Werke und Werte: über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus. Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Nr. 5, Akademie Verlag, Berlin, 2010

STELLUNGNAHMEN 1930

Die Herausgeber, Alexander Dorner, Arthur Haselhoff, Erwin Panofsky, Gustav Pauli, Fritz Schumacher, Max Sauerlandt, «Original und Faksimile – Stellungnahmen», in: Der Kreis, Jg. 7, H. 3, 1930, S. 156-168

STENEBERG 1987

Eberhard Steneberg, Arbeitsrat für Kunst. Berlin 1918-1921, Edition Marzona, Düsseldorf, 1987

STÖPPEL 2008

Daniela Stöppel, «Wilhelm Pinder (1878-1947)», in: PFISTERER 2008, S. 7-20

STORCK 1919

Wilhelm Friedrich Storck, «Die Museen und das Ausstellungswesen», in: DMB 1919, S. 216-243

STRAUS-ERNST 1929

Luise Straus-Ernst, «Raum und Wandbild – Köln 1929», in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 64, 1929, S. 194-202, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-63833

STRUCK 1989

Gabriele Struck, «Jan (Johan) Thorn Prikker», in: BERLIN. GAL. (Hg.) 1989, o. A.

SUCHIN 2010

Dimitri Suchin, «Wie kam Ostpreußen zum Neuen Bauen?», Vortrag im Rahmen des Architekturkolloquiums insterJAHRE-2010, Insterburg, 2010, verfügbar über: URL, <<http://de.instergod.ru/biografiya-domov/suchin.html>> [02.02.2016]

SUSMAN 1918

Margarete Susman, «Der Expressionismus», in: FZ, 09.08.1918

SWET 1922

Kurt Swet, «Das Kulturleben im rheinisch-westfälischen Industriegebiet», in: Illustrierte Zeitung, Bd. 158, Nr. 4074, 1922, S. 441

TAUCH 2003

Max Tauch, «Die Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts und Paul Klee», in: AK BONN 2003, S. 45-52

TAUT 1919

Bruno Taut, «Aufruf zum farbigen Bauen!», in: Die Bauwelt, Zeitschrift für das gesamte Bauwesen, Jg. 10, H. 38, 18.09.1919

TEUBER 1981

Dirk Teuber, «Die Ausstellungen im Spiegel der Kölner Presse», in: HERZOGENRATH 1981, S. 148-237

THURN 1997

Hans Peter Thurn, Bildmacht und Sozialanspruch: Studien zur Kunstsoziologie, Leske und Budrich, Opladen, 1997

TIMM 1928

Ernst Timm (Hg.), Lübeck. 80 photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch, Wasmuth, Berlin, 1928

TRÄGER 1980

Jörg Träger, «Carl Georg Heise [Nachruf]», in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, H. 43, 1980, S. 113-115

TÜNGEL 1928

Richard Tüngel, «[Einleitung]», in: AK HAMBURGISCHE SEZESSION 1928, S. 4-6

TÜNGEL 1930

Richard Tüngel, «Sinn und Zweck des neuen Hamburger Ausstellungsgebäudes», in: Der Kreis, Jg. 7, H. 6, 1930, S. 225-229

TURCK 1994a

Martin Turck, Das Reiff-Museum der technischen Hochschule Aachen. Akademisches Kunstmuseum und zeitgenössische Avantgarde in der Provinz, VDG Weimar, Alfter, 1994

TURCK 1994b

Martin Turck, «Das Reiff-Museum der Königlich Rechnerischen Hochschule Aachen als Institution zur Förderung der Moderne», in: BREUER 1994, S. 383-438

UECKER 1994

Matthias Uecker, Zwischen Industrieprovinz und Großstadthoffnung: Kulturpolitik im Ruhrgebiet der zwanziger Jahre, DUV, Wiesbaden, 1994

UMFRAGE 1929

O. A., „Original oder Reproduktion? Umfrage aus Anlass der Ausstellung in der Kestnervesellschaft“, in: Beilage zum Hannoverschen Kurier, Nr. 264/65, 9. Juni 1929

URBAN 1987

Martin Urban, Emil Nolde: Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 1: 1895-1914, München, 1987

V. W. 1924

v. W., «Heinrich Nauens neue Bilder», in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 55, H. 4, 1924, S. 219-222, Abb., S. 224, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-63833

VAN HAM 2012

Van Ham, 311. Auktion. Moderne und Zeitgenössische Kunst, Los 453, 05.06.2012, verfügbar über: URL, <<https://www.van-ham.com>> [02.01.2016]

VAN HAM 2009

Van Ham, 277. Auktion. Moderne und Zeitgenössische Kunst, Los 118, 27.05.2009, verfügbar über: URL, <<https://www.van-ham.com>> [02.02.2016]

VDK 1912

Die Redaktion, «Zur Einführung», in: Mitteilungen des Verbands deutscher Kunstvereine, H. 1, Jg. 1, hrsg. von der Geschäftsleitung des VDK, Galeriestr. 10, München, Januar 1912, S. 7

VERZ. JENA 1920

Verzeichnis der Ausstellung «Paul Klee, Johannes Molzahn, Fritz Stuckenberg», 04.01.-01.02.1920, Jenaer Kunstverein, repr., in: Barbara Alms (Hg.), Fritz Stuckenberg. Vertrauter der Farben, Haus Coburg, Sammlung Stuckenberg, Städtische Galerie Delmenhorst, 1998, S. 95

V. F. HIST. K. 1861

V. f. hist. K., «Verbindung für historische Kunst», in: Die Dioskuren. Deutsche Kunstzeitung – Hauptorgan d. dt. Kunstvereine, Jg. 6, Nr. 22, 02.06.1861, S. 196

VHS JENA 1994

Volkshochschule der Stadt Jena (Hg.), 75 Jahre Volkshochschule Jena. 1919 bis 1994, Hain Verlag, Rudolstadt, 1994

VINNEN 1911

Carl Vinnen (Hg.), Ein Protest deutscher Künstler, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1911, S. 3-4

VITT 1976

Walter Vitt (Hg.), Walter Dexel: Der Bauhausstil – Ein Mythos. Texte 1921-1965, Josef Keller, Starnberg, 1976

VITT 1980

Walter Vitt (Hg.), Hommage à Dexel (1890 - 1973), Beiträge zum 90. Geburtstag des Künstlers, Keller, Starnberg, 1980

VÖGELE 1998

Wolfgang G. Vögele, «Paul und Emma Klein. Briefwechsel mit Rudolf Steiner 1911-1925», in: RUDOLF-STEINER-NACHLASSVERWALTUNG 1998, S. 36-70

VOLL 1899

Karl Voll, «Die Reform der deutschen Kunstvereine, illustriert am Münchner Verein», in: KfA, Jg. 14, H. 16, 1899, S. 257-259, verfügbar über: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-120498

VOLL 1908

Karl Voll, Vergleichende Gemäldestudien, 2. Auflage, München und Leipzig, Georg Müller 1908, rezensiert von Wilhelm Worringer (in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig, 1.1908, S. 1033-1035)

VORSTAND KESTNER-GESELLSCHAFT 1918

[Aus dem Vorwort des Vorstandes der Kestner-Gesellschaft], in: AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1918a, o. S.

VRIESEN 1953

Gustav Vriesen, August Macke. 1887-1914, Kohlhammer, Stuttgart, 1953

WAGNER 2002

Christoph Wagner, «Auf der Suche nach dem Ursprung der Symbole: Wassily Kandinsky, Johannes Itten und Paul Klee», in: LICHTENSTERN 2002, S. 190-237

WAHL 1979

Volker Wahl, «Jena und das Bauhaus. Über Darstellungen Leistungen und Kontakte des Bauhauses in der thüringischen Universitätsstadt», in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Heft 4/5, Weimar, 1979, S. 340-350

WAHL 1988

Volker Wahl, Jena als Kunststadt. Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Kunststadt zwischen 1900 und 1933, Seemann, Leipzig, 1988

WAHL 1992

Volker Wahl, «Walter Dexel und der Jenaer Kunstverein», in: JUNGE 1992, S. 39-49

WAHL 1994

Volker Wahl, «Ein ‚Volkskunsthhaus‘ und ein ‚Heim der Volkshochschule‘ für Jena: Gescheiterte Projekte von Kunstverein und Volkshochschule in den zwanziger Jahre», in: VHS JENA 1994, S. 137-153

WAHL 1995

Volker Wahl, «Ein Gesellschaftsexperiment – die Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar», in: JOHN/Ders. 1995, S. 249-256

WALDEN (MÄRZ) 1913

Herwarth Walden, «Wacht an der Wupper», in: Der Sturm, Jg. 3, H. 152-153, (März) 1913, S. 286-287, verfügbar über: Princeton University, Blue Mountain Project, URL<<http://bluemountain.princeton.edu/index.html>> [02.02.2016]

WALDMANN 1918

Emil Waldmann, «Bund der Freunde deutscher Kunst», in: Kunst und Künstler, Jg. 16, H. 4, 1918, S. 157, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-35466

WALLSEE 15.08.1913

H. E. Wallsee, «Aus dem Hamburger Kunstleben», in: Kunstchronik, H. 41, Jg. 24, 15.08.1913, S. 606-607

WALLSEE 23.05.1913

H. E. Wallsee, «Aus dem Hamburger Kunstleben», in: Kunstchronik, H. 34, Jg. 24, 23.05.1913, S. 500-501

WALTER 2000

Rolf Walter, «Die Ressource ‚Wissen‘ und ihre Nutzung. Ernst Abbe und der Jenaer Aufschwung um 1900», in: KODALLE (Hg.) 2000, S. 11-23

WALTER-RIS 2000

Anja Walter-Ris, Die Geschichte der Galerie Nierendorf. Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne, Diss., Freie Universität Berlin, 2000

WANDSCHNEIDER 1993

Andrea Wandschneider, «Fritz Stuckenberg (1881-1944) – Stationen eines Künstlerlebens», in: ALMS/WANDSCHNEIDER 1993, S. 11-50

WATSON 1961

Bruce A. Watson, Kunst, Künstler und soziale Kontrolle. Kunst und Kommunikation Bd.3, Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen, 1961

WEBER 1922

Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der Sozialökonomik, Abt. 3, Mohr, Tübingen, 1922, S. 609, online: <http://www.openlibrary.org/books/OL14048494M> [02.02.2016]

WEBSTER 1997

Gwendolyn Webster, Kurt Merz Schwitters, University of Cardiff Press, Cardiff, 1997

WEDEKIND 2000

Gregor Wedekind, «Der Münchner Blaue Reiter – Bruderschaft der Avantgarde», in: Richard Faber, Christine Holste (Hg.), Kreise – Gruppen – Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000, S. 109-132

WEDEL 1986

Vita v. Wedel, P. A. Böckstiegel 1889 – 1951, Beschreibendes Werkverzeichnis der Ölgemälde, Diss., Hamburg, 1986

WEHLTE-HÖSCHELE 1994

Martina Wehlte-Hörschele, Der Deutsche Künstlerbund im Spektrum von Kunst und Kulturpolitik des Wilhelminischen Kaiserreichs, Diss. an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg am Kunsthistorischen Institut, 1994

WEHNER 2002

Ulrich Wehner, Pädagogik im Kontext der Existenzphilosophie. Eine systematische Untersuchung im Anschluss an Eberhard Grisebach, Otto Friedrich Bollnow und Theodor Ballauff, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002

WEIMAR 2003

Friederike Weimar, Hamburgische Sezession 1919-1933, Verlag Atelier im Bauernhaus, Fischerhude, 2003

WELZBACHER 2006

Christian Welzbacher, Die Staatsarchitektur der Weimarer Republik, Lukas Verlag, Berlin, 2006
WELZBACHER 2009

Christian Welzbacher, Edwin Redslob, Biographie eines unverbesserlichen Idealisten, Matthes & Seitz, Berlin, 2009

WELZBACHER 2010

Christian Welzbacher, Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918-1933, Matthes & Seitz, Berlin, 2010

WEMBER 1973

Paul Wember, «Das Kaiser Wilhelm Museum Krefeld», in: Krefelder Studien, Bd. 1, hrsg. vom Oberstadtdirektor, Stadtarchiv Krefeld, Krefeld, 1973, S. 267-325

WENDERMANN 2008

Gerda Wendermann, «Der Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar im September 1922. Versuch einer Chronologie der Ereignisse», in: SEEMANN, H. 2008, S. 375-398

WERNER 2003

Meike G. Werner, Moderne in der Provinz: kulturelle Experimente im Fin-de-Siècle-Jena, Wallstein Verlag, Göttingen, 2003

WERNER 2011

Michael Werner, Stiftungsstadt und Bürgertum: Hamburgs Stiftungskultur vom Kaiserreich bis in den Nationalsozialismus, Oldenbourg, München, 2011

WESTHEIM 1917

Paul Westheim, „Erich Heckel“, in: Das Kunstblatt, Jg. 1, H. 1, Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar, (Januar) 1917, S. 161-179

WESTHEIM 1919

Paul Westheim, Oskar Kokoschka, Das Werk Kokoschkas in 62 Abbildungen, Potsdam, 1919

WICHERT 1919

Fritz Wichert, «Die bildende Kunst als Mittel zur Selbstgestaltung des Volkes», in: DMB 1919, S. 21-44

WIDDIG 2001

Bernd Widdig, Culture and Inflation in Weimar Germany, University of California Press, Berkeley, 2001

WIENER 2013

Jürgen Wiener, «Das ‚Erlöschen des Reformgedankens‘? – Wilhelm Kreis und die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule», in: CEPL-KAUFMANN 2013, S. 70-95

WIETEK 1958

Gerhard Wietek, Maler der Brücke. Farbige Kartengrüße an Rosa Schapire, Insel Verlag, Wiesbaden, 1958

WIETEK 1964

Gerhard Wietek, «Dr.phil. Rosa Schapire», in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 9, Dr. Ernst Hauswedell & Co., Hamburg, 1964, S. 115-160

WILHELMI 2006

Christoph Wilhelmi, Künstlergruppen in West- und Nordeuropa einschließlich Spanien und Portugal seit 1900. Ein Handbuch, Dr. Ernst Hauswedell & Co., Stuttgart, 2006

WILMES 2012

Daniela Wilmes, Wettbewerb um die Moderne: Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945, Akademie Verlag, Berlin, 2012

WINDHÖFEL 1995

Lutz Windhöfel, Das Kunstblatt und Paul Westheim. Eine Zeitschrift und ihre Herausgeber in der Weimarer Republik, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 1995

WINKLER 2002

Kurt Winkler, Museum und Avantgarde. Ludwig Justis Zeitschrift ‚Museum der Gegenwart‘ und die Musealisierung des Expressionismus, Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 17, Leske und Budrich, Opladen, 2002

WINKLER 2002

Kurt Winkler, Museum und Avantgarde. Ludwig Justis Zeitschrift ‚Museum der Gegenwart‘ und die Musealisierung des Expressionismus, Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 17, Leske und Budrich, Opladen, 2002

WINKLER 2010

Kurt Winkler, «Ludwig Justi und der Expressionismus: zur Musealisierung der Avantgarde», in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 52, Beiheft ‚Ludwig Justi – Kunst und Öffentlichkeit‘, Mann, Berlin, 2010

WITH 1928

Karl With, «[Aufsatz 1928]», Quelle nicht benannt, verfügbar über, URL, http://keob.de/frames/infos_german/archives_g/archives_g.htm, [02.10.2014]

WÖBKEMEIER 1990

Ruth Wöbkemeier, Walter Dexel. Bild, Zeichen, Raum.. Ausst.-Kat., Kunsthalle Bremen, Bremen, 1990

WÖBKEMEIER 1995

Ruth Wöbkemeier, «Das Werk Dexels in seiner Zeit. Diskursprobleme und Bildstrategien der Avantgarde zwischen 1912 und 1930», in: WÖBKEMEIER/KUNSTVEREIN BREMEN 1995, S. 17-72

WÖBKEMEIER/KUNSTVEREIN BREMEN 1995

Ruth Wöbkemeier, Kunstverein in Bremen (Hg.), Walter Dexel (1890-1973), Werkverzeichnis. Gemälde, Hinterglasbilder, Gouachen, Aquarelle, Collagen, Ölstudien, Entwürfe zu Bühnenbildern, Edition Braus, Heidelberg, 1995

WOESTHOFF 1996

Indina Woesthoff, ‚Der glückliche Mensch‘. Gustav Schiefler (1857-1935). Sammler, Dilettant und Kunstfreund, Verein für Hamburgische Geschichte, Hamburg, 1996

WORRINGER 1916

Wilhelm Worringer, «Künstlerische Zukunftsfragen», in: Kunst und Künstler, Jg. 14, H. 5, 1916, S. 259-264, verfügbar über: UB Heidelberg, URN, urn:nbn:de:bsz:16-diglit-35466

WORRINGER 1919 (1918)

Wilhelm Worringer, «[Zum Geleit]», in: FREIE SECESSION BERLIN (Hg.) 1918, S. 9-12, wiederabgedruckt unter dem Titel «Qualität und Gesinnung», in: Genius, Jg. 1, B. 1, Berlin, 1919, S. 3, verfügbar über: DB LE [02.02.2016]

WORRINGER 1919

Wilhelm Worringer, «Kritische Gedanken zur neuen Kunst [Vortrag gehalten im Kölnischen Kunstverein, März 1919]», in: Genius, Jg. 1, B. 2, 1919, S. 221-236, verfügbar über: DB LE, [02.02.2016]

WORRINGER 1921 (1908)

Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, 11. unveränderte Auflage, R. Piper & Co, München, 1921

W.-R. 1930

W.-r., «Beitrag zur Kunstfürsorge des Staates: Das neue Haus des Kunstvereins wurde eingeweiht», in: Hamburger Echo, 05.05.1930, StAH, 731-8, A 517 Kunstverein

WÜLFING/BRUHNS/PARR (Hg.)

Wulf Wülfing, Karin Bruns, Rolf Parr (Hg.), Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933, Repertorien zur Deutschen Literaturgeschichte, hrsg. v. Paul Raabe, Bd. 18, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 1998

YI 2015

Caroline Yi, Walter Kaesbach – Protagonist des Kunst- und Ausstellungswesens der Moderne, Entwicklung und Einordnung seines Wirkens 1901-1933, Diss., Uni Bonn, Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 2015

ZAHN 1920

Leopold Zahn, Paul Klee. Leben, Werk, Geist, Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1920

ZEHDER 1919

Hugo Zehder, «Notizen », in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, Jg. 1, H. 11, (März) 1919, S. 263-264

ZERBST 2004

Arne Zerbst (Hg.), Wilhelm Worringer. Schriften, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004

ZICHER/MÜLLER/RIES (Hg.) 2001

Paul Zicher, Gerhard Müller, Klaus Ries (Hg.), Die Universität Jena: Tradition und Innovation um 1800, Steiner, Stuttgart, 2001

MAURER ZIOLI 1995

Ellen Maurer Zioli, Hannah Höch: Jenseits fester Grenzen, Das malerische Werk bis 1945, Berlin, 1995

7 Verzeichnis der Abbildungen

- 1 Annonce *Jenaer Kunstverein*, 12.06.1920 (O. A. 1920a)
- 2 Annonce *Jenaer Kunstverein*, 12.06.1920 (O. A. 1920c)
- 3 Paul Klee, „Gockel und Grenadier“ („Bild mit dem Hahn und dem Grenadier“), 1919/235, Ölfarbe und Pinsel auf Karton, 47 x 40,5 cm, Sammlung Rosengart, Luzern (HELFENSTEIN 1999, Nr. 2299, Abb. S. 84)
- 4 Paul Klee, „Halle C, Eingang R 2“, 1920/29, Öl und Feder auf Papier, 19,7 x 44,5 cm, Shizuoka Prefectural Museum of Art, Japan (AK BONN 2003, S. 72; HELFENSTEIN 1999, Nr. 2373, Abb. S. 171)
- 5 Paul Klee, „Rosengarten“, 1920/44, Ölfarbe und Feder auf Papier auf Karton, 49 x 42,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (HELFENSTEIN 1999, Nr. 2389, Abb. S. 175)
- 6 Annonce *Jenaer Kunstverein*, 01.03.1919 (O. A. 1919a)
- 7 Johannes Molzahn, „Mysterium“, Holzschnitt, 340 x 270 mm (GÜSE/SALZMANN, Nr. 18, S. 56)
- 8 Johannes Molzahn, „Sternbewegung“, Holzschnitt, 1919 (Der Sturm. Jg. 10, H. 6, September 1919, S. 85)
- 9 Johannes Molzahn, Ohne Titel, Holzschnitt, 1919 (Der Sturm. Jg. 10, H. 7, Oktober 1919, S. 101)
- 10 Fritz Stuckenberg, „Kugelbahnen“, 1919, Aquarell, 47 x 32 cm, dat. 3.1919, Privatbesitz (ALMS 1998, Nr. 59, Abb. S. 183)
- 11 Fritz Stuckenberg, „Mittag“, 1919, Aquarell, 27 x 24,5 cm, dat. S 26 11 19, LMO (ALMS 1998, Nr. 56, Abb. S. 175)
- 12 Heinrich Campendonk, Blumenbild, Öl auf Leinwand 76,8 x 60,7 cm (Lempertz Köln, Auktion 943, Moderne Kunst, 28.05.2009, Lot 37)
- 13 Wassily Kandinsky, „Improvisation 3“, 1909, Öl auf Leinwand, 94 x 130 cm, Musée national d'art moderne, Paris (ROETHEL/BENJAMIN 1982, Nr. 276)
- 14a, b Alexej von Jawlensky, „Mädchen mit Pfingstrosen“, 1909, Öl auf Karton, 103 x 76 cm, Geschenk A. Erbslöh und W. Bechtejeff 1910, Von der Heydt-Museum Wuppertal/KMV (BECKS-MALORNY 1992, S. 197; AK SONDERBUND 1910, o. S.)
- 15 a, b Henri Matisse, „Akt mit weißem Tuch“, 1909, Öl auf Leinwand, 116,5 x 89 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (AAGESEN/RABINOW 2012, S. 51, Nr. 16; AK SONDERBUND 1910, o. S.)
- 16 Kees van Dongen, „Frauenbildnis“ (AK SONDERBUND 1910, o. S.)
- 17 Hinweis zum Geschäftsgebaren der Kestner-Gesellschaft im Katalog der Ausstellung „August Macke, Heinrich Nauen“, April-Mai, 1918 (AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1918b, o. S.)
- 18 Paul Klee, „Trauerblumen“, 1917/132, Aquarell und Feder, 23 x 14,6 cm, Privatsammlung (HELFENSTEIN 2000, S. 424, Nr. 1816)
- 19 Erich Heckel, „Parksee“, 1914-13, Öl auf Leinwand, 83 x 96 cm, Privatsammlung, Leihgabe, Franz Marc Museum, Kochel (HÜNEKE 2017, S. 278)
- 20 Erich Heckel, „Akte am Strand (Zwei Mädchen am Strand)“, 1913-48, Öl auf Leinwand, 82,5 x 96 cm, Staatsgalerie Stuttgart (HÜNEKE 2017, S. 247; WESTHEIM 1917, Abb. S. 165)
- 21 Emil Nolde, „Mann und Weibchen“, 1912, Öl auf Leinwand, 73 x 88 cm, Verbleib unbekannt (URBAN 1987, Nr. 515, Abb. S. 450)

- 22** Max Pechstein, „Hafflandschaft (Haff)“, 1909, Öl auf Leinwand, 65,4 x 64,8 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Leihgabe des spanischen Staates (SOIKA 2011, Nr. 1909/9, Abb. S. 165)
- 23** Heinrich Campendonk, „St. Julian auf der Hirschjagd (Heiliger Julian, jagend)“, um 1907, Eitempera auf Zeichenkarton, auf Leinwand aufgezogen, 144 x 331 cm, FDK, Jb. 1, 1916, Nr. 1, 1964: Clemens-Sels-Museum, Inv.-Nr. 1964Ma071 (Abb. Clemens-Sels-Museum, Neuss)
- 24** Max Pechstein, „Im Frauenhaus“, 1917, Öl auf Leinwand, verschollen (SOIKA 2011, Nr. 1917/88, Abb. S. 66)
- 25** Otto Mueller, „Badende“, 1916 (COHEN 1917b, S. 474)
- 26** Paul Adolf Seehaus, „Berglandschaft“, 1915, Radierung, 15,2 x 11,4 cm (RAVE/SÖHN 1999, Nr. 16, S. 36)
- 27** Paul Adolf Seehaus, „Kreuz in der Eifel“, 1917, Öl auf Leinwand, 31 x 40 cm, Verbleib unbekannt (DERING 2004, G 56, S. 97)
- 28** Paul Adolf Seehaus, „Blick in die Ebene“, 1918, Aquarell und Gouache, 24,30 x 39,3 cm (DERING 2004, A 66 (II, 35), Abb. S. 106)
- 29** August Macke, „Großer Spaziergang (Spaziergang auf der Brücke)“, 1913, Öl, 85 x 100 cm, Hessisches Landesmuseums Darmstadt (HEIDERICH 2008, Nr. 482, Abb. S. 214)
- 30** August Macke, „Cicusszene ‚Gestürzt‘“, 1913, Öl auf Leinwand, 47,0 x 63,5 cm; bez. oben Mitte „Ehmcke“, Museum Thyssen-Bornemisza Madrid (HEIDERICH 2008, Nr. 489, Abb. S. 219)
- 31** August Macke, „Spaziergang auf der Brücke“, 1913, Kohlezeichnung, 26,4 x 31,3 cm, Vorzeichnung zum gleichnamigen Gemälde, MoMA, New York HEIDERICH 1993, Nr. 1838, Abb. S. 519)
- 32** Raumansicht mit Werken von Emil Nolde darunter „Mann und Weibchen“, um 1912, Folkwang Museum Essen, 1932 (BAUMANN 2002, S. 119)
- 33** Ernst Ludwig Kirchner, „Kopf Schames“, Holzschnitt, 56 x 25,5 cm, Städtische Galerie (Jahresgabe 1919 der VFNK, Künstlerdruck in 150 Exemplaren), Schenkung 1919 (Inv.-Nr. 1121), beschlagnahmt 1937 (STAMM 2011, S. 14; DB FU BERLIN; DUBE 1967, Nr. H 330)
- 34** Christian Rohlf, „Dorf (Häuser, Rote Dächer)“, 1913, Tempera auf Leinwand, 74,5 x 110 cm, 1919 als Leihgabe („Rote Dächer“, Städel-Archiv, Sig. 577, 30 u. 35), 1925 als Schenkung der VFNK (SG 382) Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt, beschlagnahmt 1937, seit 1950 Neue Nationalgalerie, Staatl. Museen zu Berlin, Inv.-Nr. B 48 (CC BY-NC-SA)
- 35** Erich Heckel „Gläserner Tag“, 1913, Öl auf Leinwand, 121 x 97 cm, Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München (KLINGSÖHR-LEROY 2005, S. 26)
- 36** Emil Nolde, „Die Bekehrung“, Mitteltafel, Triptychon „Maria Aegyptiaca“, 1912, Öl auf Leinwand, 105 x 120 cm, Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 2825 (EINSTEIN 1928, S. 355)
- 37** Moise Kisling, „Bildnis Kramstück“ (Bildnis des polnischen Malers Roman Kramsztyk), 1912, Öl auf Leinwand, 71 x 65 cm (BECKS-MALORNY 1992, S. 85)
- 38a, b** Oskar Kokoschka, „Bildnis Karl Kraus“, 1909/16, Öl auf Leinwand, 100 x 74,5 cm, 1944 verbrannt im Wallraf-Richartz-Museum, Köln (DB ERLING/FEILCHENDELDT [03.12.2017]; SCHWEIGER 1983, Abb., S. 85); Oskar Kokoschka, „Bildnis Emmy Heim“, Lithographie (nach Handzeichnung?) (WESTHEIM 1919, o. S.)
- 39** Heinrich Nauen, „Der barmherzige Samariter“, 1914, Gouache auf Papier auf Leinwand, 170 x 120 cm, ehemals: Sammlung der FDK, Nr. 61, Museum Ludwig, Köln, Inv.-Nr. ML 76/2874 (Genius, Jg. 1, B. 2, Berlin, 1919, Abb. S. 54)
- 40** Johan Thorn Prikker, Fenster, 1911/12, Apsis, Heilige Dreikönige, Neuss, aktuelle Aufnahme (AK MUSEUM KUNST PALAST DÜSSELDORF 2010, S. 153)
- 41** Adolf Uzarski, Plakat zum Vortrag von Wilhelm Worringer, „Zur Neuen Kunst“, veranstaltet vom *Immermannbund*, Düsseldorf, 6.05.1919, Ibachsaal, Düsseldorf (MALSJY/MÜLLER 2013, S. 37)

- 42** Hans Scharoun, „Glashausproblem: Raum bricht Raum. Gedanken - Feininger - Wirklichkeit?“, Brief an die „Gläserne Kette“, um 1920, Akademie der Künste (AdK) Berlin, Hans-Scharoun-Archiv (AK NEUE NATIONALGALERIE BERLIN 1998, S. 256, Nr. 5)
- 43** P. A. Böckstiegel, „Meine Mutter und Tante König (Zwei Bäuerinnen)“, 1923, Stiftung Rudolf Ibach Barmer Kunstverein 1924, Stedelijk Museum, Amsterdam, Inv.-Nr. A 1653 (WEDEL 1986, Nr. 110; BECKS-MALORNY 1992, Abb. S. 193)
- 44** Heinrich Campendonk, „Mädchen unter Vögeln“, 1921, Öl auf Leinwand, 87 x 46 cm, Privatbesitz (BECKS-MALORNY 1992, S. 194)
- 45** Max Ernst, „Unsterblichkeit“, 1913, Öl auf Pappe, 46 x 31 cm, Privatsammlung (SPIESS/REWALD 2005, S. 109)
- 46** Anton Räderscheidt, „Handlungsgehilfe (Kommis vor Fabrik)“, 1923, Öl auf Holz, 50 x 39,5 cm, Verbleib unbekannt (AK VON DER HEYDT-MUSEUM 2008, S. 71, BECKS-MALORNY 1992, Abb. S. 214)
- 47** Carl Grossberg „Schwebebahnhof und Alter Markt in Barmen“, Aquarell, 38 x 47,5 cm, Privatbesitz (SCHWEIGER 1993, S. 23)
- 48** Adolf Erbslöh, „Der rote Rock“, 1910, Öl auf Pappe, 103 x 70 cm, Charlotte Mittelsten Scheidt (AK VON DER HEYDT-MUSEUM 2008, S. 291)
- 49** Wassily Kandinsky, Kreuzform, 1926, Öl und Tempera auf Leinwand, 46,8 x 39,8 cm, Westfälisches Landesmuseum, Münster (BECKS-MALORNY 1992, S. 199)
- 50** Franz Marc, Zwei Katzen, Öl auf Leinwand, 74 x 98 cm, Kunstmuseum Basel (AK VON DER HEYDT-MUSEUM 2008, S. 73)
- 51** Erich Heckel, „Strasse im Bau“, 1914-27, Öl auf Leinwand, 80 x 70 cm, verschollen (HÜNEKE 2017, S. 300)
- 52** Walter Dexel, „Lokomotive“, um 1921, Öl auf Leinwand, 70 x 82, zerstört (WÖBKEMEIER/KUNSTVEREIN BREMEN 1995, S. 143, BECKS-MALORNY 1992, Abb. S. 132)
- 53a,b** Pierre-Paul Girieud, „Damenbildnis (Emilie Charmy)“, 1908, 103 x 73 cm, Öl auf Pappe, beschlagnahmt 1938 (BECKS-MALORNY 1992, S. 146); Pierre-Paul Girieud, „Damenbildnis (Emilie Charmy)“, 1908, Öl auf Leinwand, 102 x 76,2 cm, Leihgabe, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (AK MARSEILLE 1996, S. 68)
- 54** Titelseite, Eugen Ortner, Gott Stinnes, Paul Steegemann, Hannover, 1922
- 55** Walter Schwagenscheidt, „Wohn-Aussenräume“ der „Raumstadt“, 1920-1923 (AK BDK [1923], o. S.)
- 56** Walter Schwagenscheidt, „Aussenraum“ der „Raumstadt“, 1920-1923, Titelseite, AK BDK [1923]
- 57a, b** Walter Schwagenscheidt, Bebauungsplan einer Gruppe von Räumen der Wohnstadt, Bebaubungsschema der „Raumstadt“, 1920-1923 (PREUSLER 1992, S. 44, 38)
- 58** Titelseite, BDK (Hg.), Programmheft der Jugend-Kunstwoche, 10.-19. Juni 1922 in Bochum, Dortmund, Hagen, Witten
- 59a, b** Titelseite mit Hans Hartig, „Madonna“; Katalogseite, mit , Hanns Bolz, „Herrenbildnis“ und Heinrich Maria Davringhausen, „Sonntagmorgen“(AK BDK 1922, o. S.)
- 60** Hannah Höch, „Die Treppe“, 1923-1926, Öl auf Leinwand, 77 x 106 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (MAURER ZIOLI 1995, Nr. 27, Abb. S. 233)
- 61** Willi Baumeister, Stehende mit Badetuch, 1925 (AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1932b, o. S.)
- 62** Verzeichnis der Sammlung der VFJK Düsseldorf, 1926 (KAT. VFJK DÜSSELDORF 1926, S. 13)
- 63a, b** Heinrich Campendonk, „Clown“, Hinterglasbild, vor 1926?: a) „Pierrot mit Schlange“, um 1923, Hinterglasbild, 44 x 38,5 cm, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld (FIRMENICH 1989, Nr. 908, Abb. S. 93) oder b) „Pierrot mit Papagei“, um 1924, verschollen (FIRMENICH 1989,

Nr. 921, SCHMIDT 1925, Abb. S. 73)

64 Heinrich Nauen, „Bodenseelandschaft, Tempera, 1925, vermutl. „Blick auf Mainau“, 1924 (V. W. 1924, Abb. S. 220)

65 Heinrich Hoerle, „Frau“, um 1927, Öl, 94 x 85 cm, Privatsammlung (BACKES 1981, Nr. 35, Abb. S. 169), vermutl. „Frau mit Früchten“, vor 1929, Sammlung der VFJK Düsseldorf (L. S. E. 1929, S. 95)

66 Walter Schulz-Matan, „Bildnis des Dichters Oskar Maria Graf“, 1927, Öl auf Leinwand, 90 x 74 cm, LMO, Oldenburg, Inv.-Nr. 15.543 (BUDERER 1994, S. 156)

67 Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 26.08.1930, 1. von 4 Seiten (LMO-MW 158)

68a-d VFJK: Mitgliedskarte, Beleg für Beitragszahlung, Briefpapier (LMO-MW 68), Veranstaltungsplakat (AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2013, S. 29); **e-g** VFJK Düsseldorf: Briefkopf, Schreiben Max Niehaus, i. A. W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 30.05.1924 (LMO-MW 158), Titel und Seiten, Ausstellungs-Katalog, Gestaltung F. W. Seiwert, 1930; **h** VFJK Oldenburg: Einladungskarte (AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2013, S. 30)

69 Signet der GFJK, Wassily Kandinsky, 1924, Postkarte Otto Ralfs (GFJK) – Hanns Krenz (Kestner-Gesellschaft), 22.11.1928 (HStAH, Dep. 100 Nr. 37)

70 Max Beckmann, „Leute nach der Arbeit am Meer“, 1909, Öl auf Leinwand., 70,5 x 80,5 cm, erw. 1921 bei der Kunsthandlung Oncken, Oldenburg, LMO, Oldenburg, Inv.-Nr. 15-767 (AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 21)

71 George Grosz, „Texasbild für meinen Freund Chingachcook“, 1915/16, Lithographie, 26,9 x 21,9 cm (AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, S. 238)

72 Präsentation des „Idyllen-Zyklus“ von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1819/20), Landesmuseum Oldenburg 1923 (MÜLLER-WULCKOW 1923, S. 129, Abb. 11)

73 Ansicht der Ausstellung „Overbeck und sein Kreis“ im Behn-Haus, Lübeck, Juni 1926 (RUSSALKA 1990, S. 52, Abb. 31)

74 Raumansicht der Aufstellung von Stahlrohrmöbeln im Schloss, Landesmuseum Oldenburg, um 1930: (v. l. n. r.): Armlehnstuhl „B 34“, Entwurf: Marcel Breuer, um 1927/1928; Ausführung: STANDARD Möbel GmbH Berlin, 1928/1929, 1931 von Thonet neu verchromt; Stahlrohr verchromt, Eisengarn, Holz, 80 x 59 x 63 cm, unbezeichnet, erworben 1929 bei der Galerie Neue Kunst Fides, Dresden, LMO, Inv.-Nr. 28714; Hocker „MR 1“, Entwurf: Ludwig Mies van der Rohe, 1927/1928; Ausführung: Schlosserei Berliner Metallgewerbe Joseph Müller, Berlin-Neukölln, 1929, 1931 von Thonet neu verchromt; erw. Herbst 1929, für den „Gebrauch im Haus“, Kunstsalon Neue Kunst Fides, Dresden, LMO, Inv.-Nr. 28 713; Stuhl „MR 10“, Entwurf: Ludwig Mies van der Rohe/Geflecht Lilly Reich, 1927; Ausführung: Schlosserei Berliner Metallgewerbe Joseph Müller, Berlin-Neukölln; Stahlrohr verchromt, Peddigrohrgeflecht, 80,5 x 46,5 x 67 cm, unbezeichnet, erw. Herbst 1929 für den „Gebrauch im Haus“, Kunstsalon Neue Kunst Fides, Dresden, auf Grund einer Reklamation 1931 von Thonet ersetzt, LMO, Inv.-Nr. 28 715 (AK LANDESMUSEUM OLDENBURG 2011, Abb. S. 23, S. 273)

75 Paul Cézanne, „Die badenden Soldaten“, 1875-1876, Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm, Verbleib unbekannt (DB CEZANNE, Nr. 925-TA, AK GAL. ALFRED FLECHTHEIM 1919b, Abb. S. 11)

76 Raoul Dufy, „Der Türkenreiter“, 1914 ?(Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 46, 1920, Abb. S. 222)

77 Marie Laurencin, „Hôtel de la Marine“, 1912, Öl auf Leinwand, Ansicht in Alfred Flechtheims Wohnung, Berlin, 1929 (DASCHER 2011, Abb. S. 246)

78 Pablo Picasso, „Absinthtrinkerin/Buveuse Assoupie“, 1902, Öl auf Leinwand, 80 x 60,5 cm, ehemals: Hamburger Kunsthalle, heute: Kunstmuseum Bern (LUCKHARDT/SCHNEEDE 2001, S. 59)

79 Gruppenaufnahme der Teilnehmer der Eröffnungsfeier der Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“, 31.07.1927, Hamburg, Uhlenhorster Fährhaus (?); zu erkennen sind über in die in der Bildunterschrift Genannten hinaus: Gustav Pauli, zwischen „4“ und „7“, Max Sauerlandt, hinterste Reihe, rechts von „5“, Rudolf Ibach, hinterste Reihe, vierter von rechts sowie vermutl. Christian Rohlf, rechts sitzend vor dem Fenster, Richart Reiche fehlt. (O. A. 1927b)

80 Paul Cézanne, „Der Junge mit der roten Weste“, ca. 1888/90, Öl auf Leinwand., 79,5 x 64

cm, ehemals: Sammlung G. F. Reber, heute: Sammlung E. G. Bührle, Zürich (DB CEZANNE, Nr. 496, Abb. Wikimedia Commons)

81 Max Beckmann, „Die Barke“, 1926, Öl auf Leinwand, 180,3 x 90,2 cm, ehemals: Nationalgalerie Berlin (1927), heute: Sammlung Dr. R. Reigen, Chicago (GÖPEL 1976, Nr. 253, AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, Abb. Nr. 35)

82 Paul Klee, Vollmond, 1919/232, Öl auf Pappe, 50 x 38 cm, ehemals: *Kunstverein in Barmen*, heute: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (CC BY-SA 4.0, verfügbar über: URL, <<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/paul-klee/vollmond>> [01.02.2016])

83 Willi Baumeister, „Handstand“, Öl auf Leinwand, 117 x 79 cm, ehemals Folkwang Museum Essen (1926), 1937 beschlagnahmt und verschollen (BEYE/BAUMEISTER 2002, Nr. 42; AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, Abb. Nr. 31)

84 George Braque, „Der Kamin“, 1922, Öl auf Leinwand, 132 x 74 cm, ehemals: Sammlung G. F. Reber, heute: Sammlung Richard K. Weil, St. Louis (COOPER 1972, S. 21, AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, Abb. Nr. 166)

85 Lyonel Feininger, „Regenklarheit“, 1926, Öl auf Leinwand, 45 x 80 cm, ehemals: Sammlung Alfred Hess, heute: Privatsammlung (AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, Nr. 48)

86 Wassily Kandinsky, „Schwarze Begleitung“, 1924, Öl auf Leinwand, 166 x 135 cm, Privatsammlung (AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, S. 55; ROETHEL/BENJAMIN 1984, Abb. S. 664)

87 Fernand Léger, „Der Flieger“, 1. Fassung, 1920, Öl auf Leinwand, 50,2 x 64,8 cm, Privatsammlung (BAUQUIER 1992, Nr. 205; AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927, Abb. Nr. 199)

88 Karl Schneider, Hamburgische Sezession, Innenräume, Kunstverein in Hamburg, 1928, Doppelseite aus dem Werbeteil der Werkmonographie Karl Schneiders (DE FRIES 1929, S. 94-95)

89a, b Doppelseiten aus dem Katalog zur Sonderausstellung „Neue europäische Kunst“ im Rahmen der 9. Ausstellung der *Hamburgischen Sezession*, 1929

90 Grundrisse, Aufriss der Fassade, Längsschnitt und Querschnitt, Ansicht Bestand, Ausstellungsgebäude des *Hamburger Kunstvereins* 1929/30, Architekt Karl Schneider (KOCH/POOK 1992, S. 171)

91a-c Ansichten Treppenhaus und Oberlicht, Ausstellungsgebäude des *Hamburger Kunstvereins* 1929/30, Architekt Karl Schneider, Aufnahmen: Hans Scheel, um 1930 (KOCH/POOK 1992, S. 174)

92 a, b Großer Oberlichtsaal, Eröffnungsausstellung „Hamburger Künstler“, Juni 1930, Zentralachse, Wandstellung D: **a** Blick von der Eingangshalle Richtung Süd-Ost; **b** Blick zu Eingangshalle Richtung Nord-West (GANTNER 1930)

93 Kombinationen der Scherwände, Stellung A-D, Ausstellungsgebäude des *Hamburger Kunstvereins* 1929/30, Architekt Karl Schneider (KOCH/POOK 1992, S. 173)

94 a-c: Saal im 2. Obergeschoss: **a** mit Marcel Breuers Hocker „B 9“; **b** mit Blick auf die Moorweiden; **c** Eingangsfassade um 1930, Ausstellungsgebäude des *Hamburger Kunstvereins* 1929/30, Architekt Karl Schneider (GANTNER 1930)

95 Franz Marc, „Gazelle“, 1912, Gouache und Aquarell auf Papier, 35,6 x 43,8 cm, Rhode Island School of Design Museum of Art Painting, Providence, vormalig: Herbert von Garvens, Hannover (bis 1929), Provinzialmuseum, Hannover (1929-1937) (HOBERG 2004b, Nr. 222, Abb. S. 201)

96 Sitz des Ausstellungslokals des *Jenaer Kunstvereins* 1914-1922, Historische Aufnahme, Kaiser-Wilhelm-Str. 13/heute August-Bebel-Str. 13, Jena (SCHMID, M. 2008)

97 Prinzessinnen-Schlösschen, Ausstellungslokal des *Jenaer Kunstvereins*, 1923-1940er Jahre, Aufnahme 2012 (Abb. Imre Kertesz Kolleg, Universität Jena)

98 Außenansicht und Ansicht Foyer, Stadtheater Jena, umgebaut durch Walter Gropius und Hannes Meyer, 1921/22, Aufnahme 1920er Jahre (WAHL 1979)

99 Wohnraum, Haus Mies van der Rohe, Deutsche Bauausstellung, Berlin, 1931 (O. A. 1931c)

100a, b Ausstellungsansicht mit Werken von Willi Baumeister von Haus 13, Boudoir im Zwischengeschoß, Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Weißenhofsiedlung, Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“, Stuttgart, 1927: **a** Abbildung auf dem Titel des Katalogs zur Ausstellung „Willi Baumeister“, Kestner-Gesellschaft, Hannover, Mai 1932 (AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1932b, o. S.); **b** Ausstellungsansicht (KERNER 2003, S. 218)

101a, b Ausstellungsansichten der Einzelausstellung „Max Beckmann“, *Kestner-Gesellschaft*, Hannover, Januar-Februar 1931 (Niedersächsisches HSTA, Dep. 100 Nr. 217)

102a, b Großer Oberlichtsaal, Ausstellung „Kult und Form“, *Hamburger Kunstverein*, September-Oktober 1931 (Hamburger Fremdenblatt, 26.09.1931, ZA 1930-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg)

103 Großer Oberlichtsaal, Sonderausstellung „Karl Schneider“ im Rahmen der 10. Ausstellung der *Hamburgischen Sezession*, *Hamburger Kunstverein*, März-April 1931 (KOCH/POOK 1992, S. 190)

104 Längs- und Querschnitte, Markierungen d. Verf., Ausstellungsgebäude des *Hamburger Kunstvereins* 1929/30, Architekt Karl Schneider (KOCH/POOK 1992, S. 173)

105 Großer Oberlichtsaal, Eröffnungsausstellung „Hamburger Künstler“, Juni 1930, Wandstellung D, Perspektive von Süd-West, am Notausgang (GANTNER 1930)

106 Kombinationen der Scherwände, Ausstellungsgebäude des *Hamburger Kunstvereins* 1929/30, Architekt Karl Schneider, Architectural Record 1934 (O. A. 1934)

107 Lazlo Moholy-Nagy, Salle 2, *Werkbund*-Ausstellung, Paris 1930 (LANGE, S. 1987, S. 60)

108a-c Treppenhaus, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: **a** Ansicht vor 1930; **b** nach dem Umbau durch Karl Schneider 1929/30, und Dauerausstellung der *Brücke*-Künstler mit Marcel Breuers Hocker „B9“, 1930; **c** nach der Modernisierung im Jahr 2010 (BAUMANN 2002, S. 57, MKG)

109 Saal der Abstrakten, mit Marcel Breuers Hocker „B9“, Provinzialmuseum Hannover, um 1930 (BIER 1930)

110 Innenraumansicht des Overbeck-Pavillons, Lübeck, während der Ausstellung „Barlach, Nolde, Rohlf“, Oktober 1930, mit Marcel Breuers Hocker „B 9“, zur Eröffnung des Pavillons, Architekt Wilhelm Bräck, 1930, Lübeck (ENNS 1979, Abb. 38)

111 Innenraumansicht großer Oberlichtsaal mit Mies van der Rohes Stahlrohr-Armelehnhstühlen „MR 20“, Entwurf: 1927, während der Ausstellung „Neue dänische Malerei“, September-Oktober 1932, *Hamburger Kunstverein* (ZA 1930-1933, Archiv des Kunstvereins in Hamburg)

112a,b Grundriss und Querschnitte des Overbeck-Pavillon, Lübeck, Architekt Wilhelm Bräck, 1930, Lübeck, erstellt von Thorsten Dame, 2003 (DAME 2003, S. 34-35)

113 Ansicht der Ausstellung Wilhelm Lehmbruck, Overbeck-Pavillon, Lübeck, 1956 (DAME 2003, S. 30)

114 Fassade des *Kölnischen Kunstvereins*, Friesenplatz 27, Köln, Architekt Ludwig Paffendorf (1921-1922), Radierung von Paul Prött (DB RBA KÖLN)

115 Overbeck-Pavillon im Garten des Behn-Hauses, Architekt Wilhelm Bräck, 1930, Lübeck, Aufnahme von 1930 (ENNS 1979, Abb. 37)

116 Hauptfassade, Museum Wintherthur, Architekten Robert Rittmeyer und Walter Furrer, 1911-1916, Winterthur, aktuelle Aufnahme (Kunstmuseum Winterthur)

117 Fassade Eingang Heimplatz, Kunsthau Zürich, Architekt Karl Moser (1910, Erweiterungsbauten bis 1936), Aufnahme um 1920 (GS Zentralbibliothek Zürich, CC-PD)

118 Doppelseite des Katalogs zur Ausstellung „Willi Baumeister“, *Kestner-Gesellschaft*, Hannover, Mai 1932, rechte Seite, Werbung des Tapetenherstellers Norta, gestaltet von Friedrich Vordemberge-Gildewart (Niedersächsisches HSTA, Dep. 100 Nr. 221)

119 Verzeichnis der Ausstellung „Paul Klee, Johannes Molzahn, Fritz Stuckenberg“ im *Jenaer Kunstverein*, 1920 (ALMS 1998, S. 95)

120a-e Katalog zur Ausstellung „Gabo, Konstruktive Plastik“ in der *Kestner-Gesellschaft*, Hannover, November 1930; **a** Titel/Seite 1; **b** Schmutztitel und Seite 3; **c** Seite 4 bis 5; **d** Seite

6 bis 7; **e** Rückseite/Seite 8 (AK KESTNER-GESELLSCHAFT 1930b)

121 Titelseite mit Signet, Katalog zur Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“, *Hamurger Kunstverein*, Sommer 1927 (AK KUNSTVEREIN IN HAMBURG 1927)

122a, b Titelseiten mit Signet, Kataloge der *NKV*, 1925 (AK NKV 1925a,b)

123 Titelseite des Katalogs der Ausstellung „Edmund Fabry, Felixmüller“, *NKV*, Wiesbaden, 1918

124 Titelseite, Galerie Alfred Flechtheim (Hg.), Bronzen von Ernst Barlach, Ausst.-Kat., Berlin/Düsseldorf, 1930

7.1 Abbildungen

Kunst - Verein Jena.

Sommerausstellung im Oberlichtsaal d. Volkshauses

Eröffnung am 13. Juni 11 Uhr.

**Einleitender Vortrag: Herr Dr. Grisebach über
„Die Krise der modernen Malerei.“**

1920. J. H. Hager.

Kunstverein Jena.

Sommerausstellung im Ober-
lichtsaal des Volkshauses.

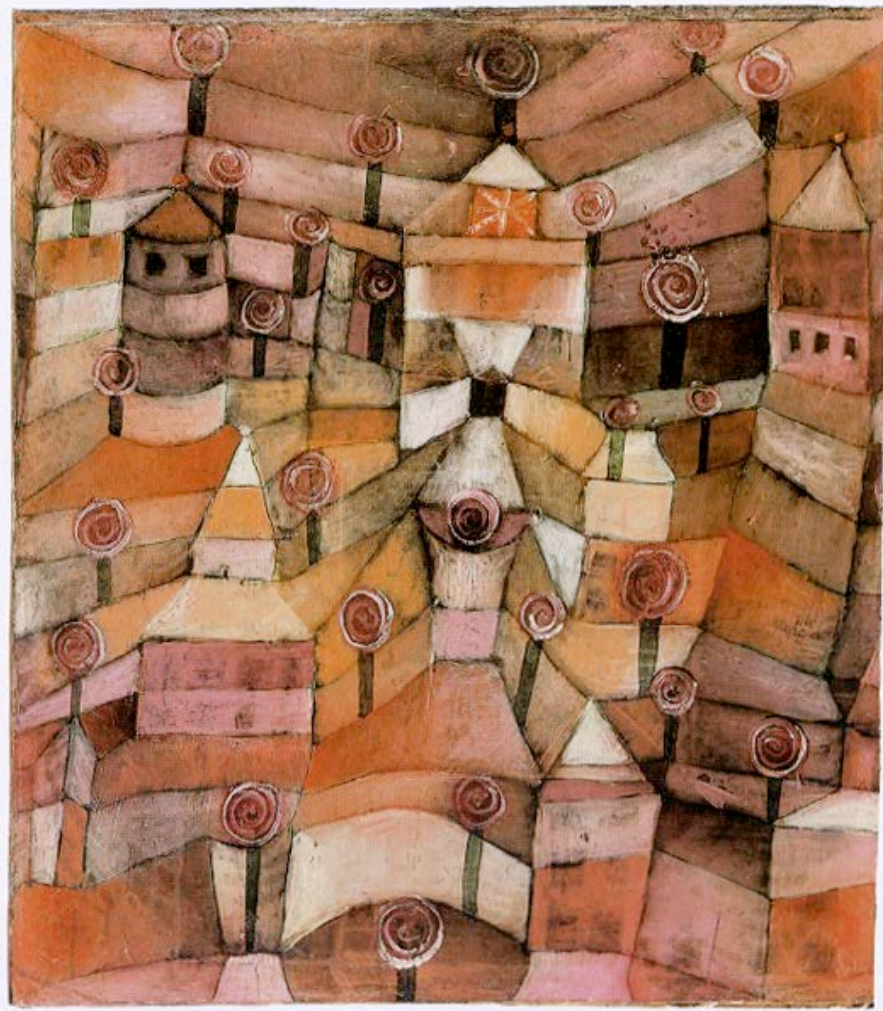
HOFFNUNG.

13. Juni, 11 Uhr.

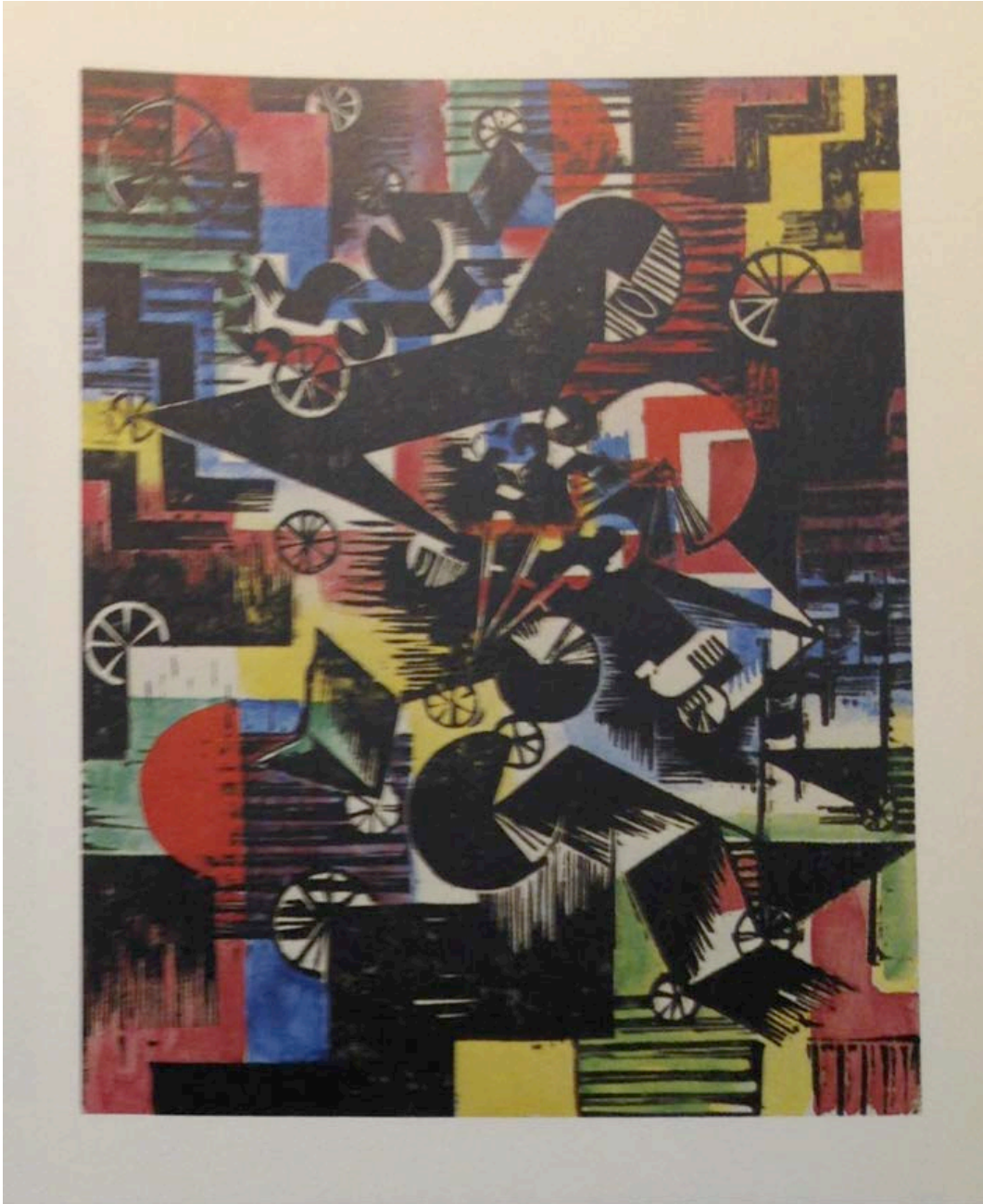
Einleitender Vortrag: Herr Dr.
Grisebach über „Die Krisis
der modernen Malerei“.







Kunstverein Campondenk
 Geöffnet Mittw. u. Sonnt. 11—1
 Gleiser Wilhelmstr. 13). Sonnt. 11—1 u. 3—5.
 Sonntag, 3. März, 11 $\frac{1}{2}$ Uhr
Vortrag Kurt Hartmann Wahrheit u. Wirklich-
 keit in der Kunst, u. u.
 Eintritt 50 Pf.



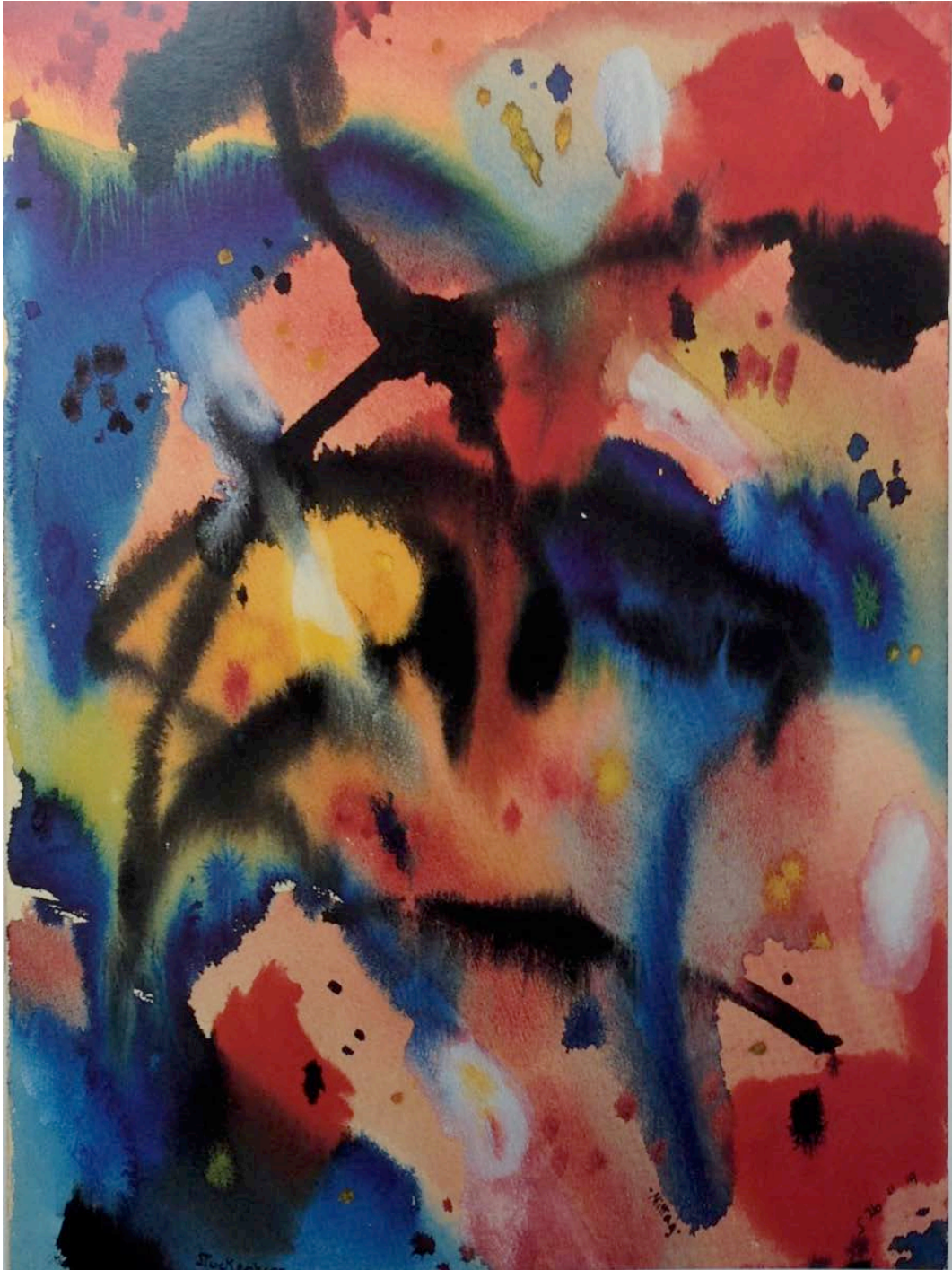


Johannes Molzahn: Sternbewegung / Holzschnitt / Vom Stock gedruckt

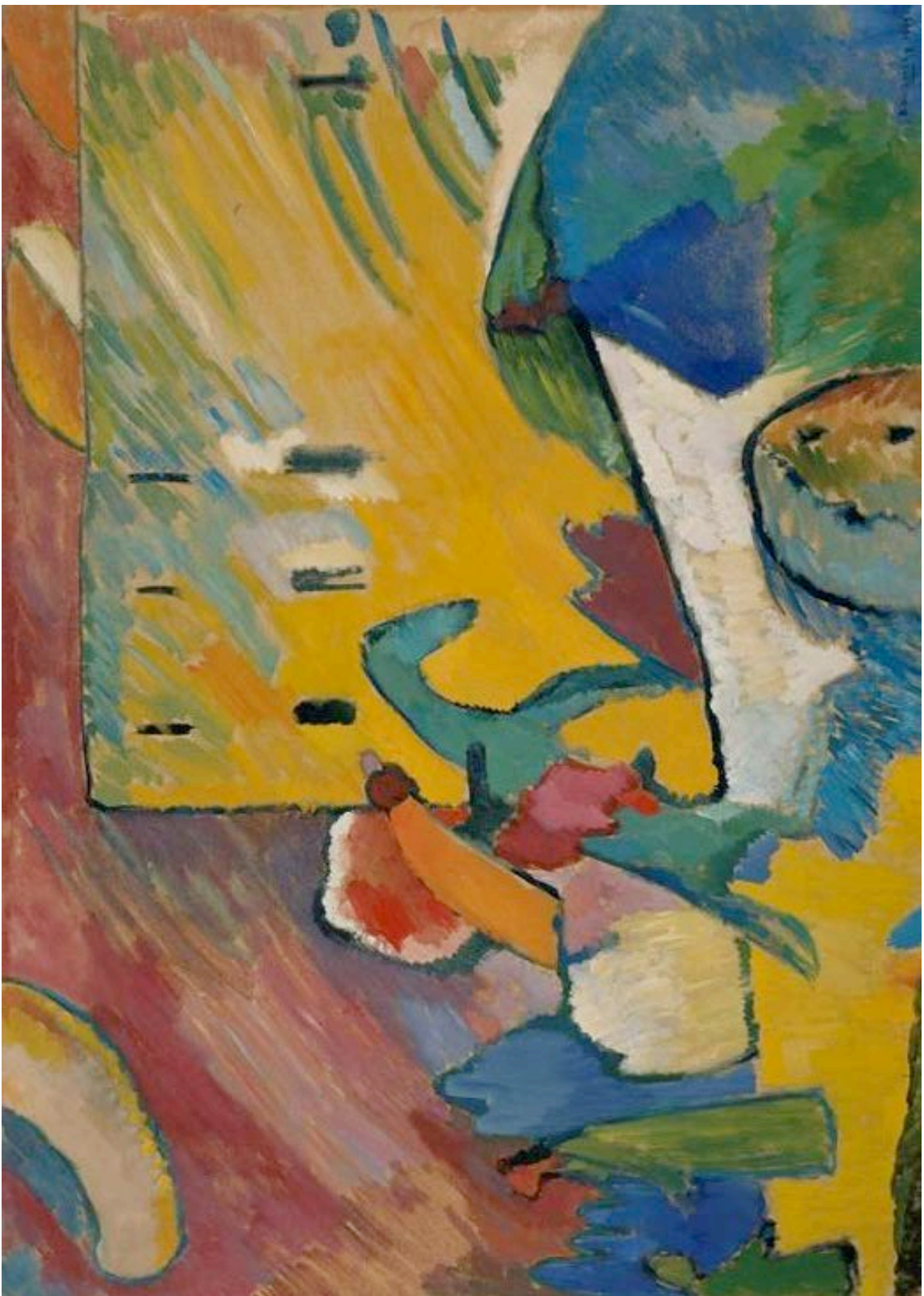


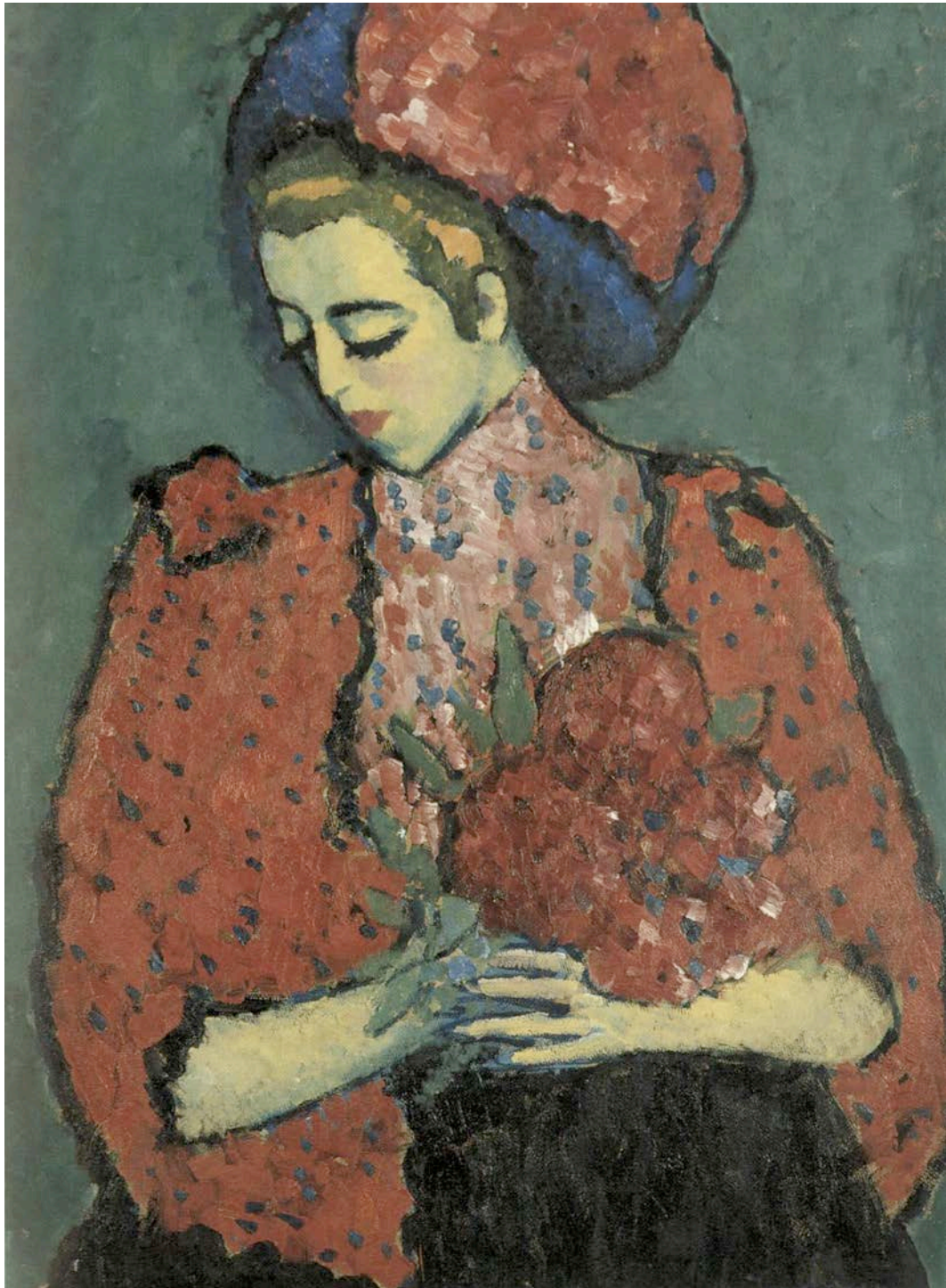
Johannes Molzahn: Holzschnitt Vom Stock gedruckt







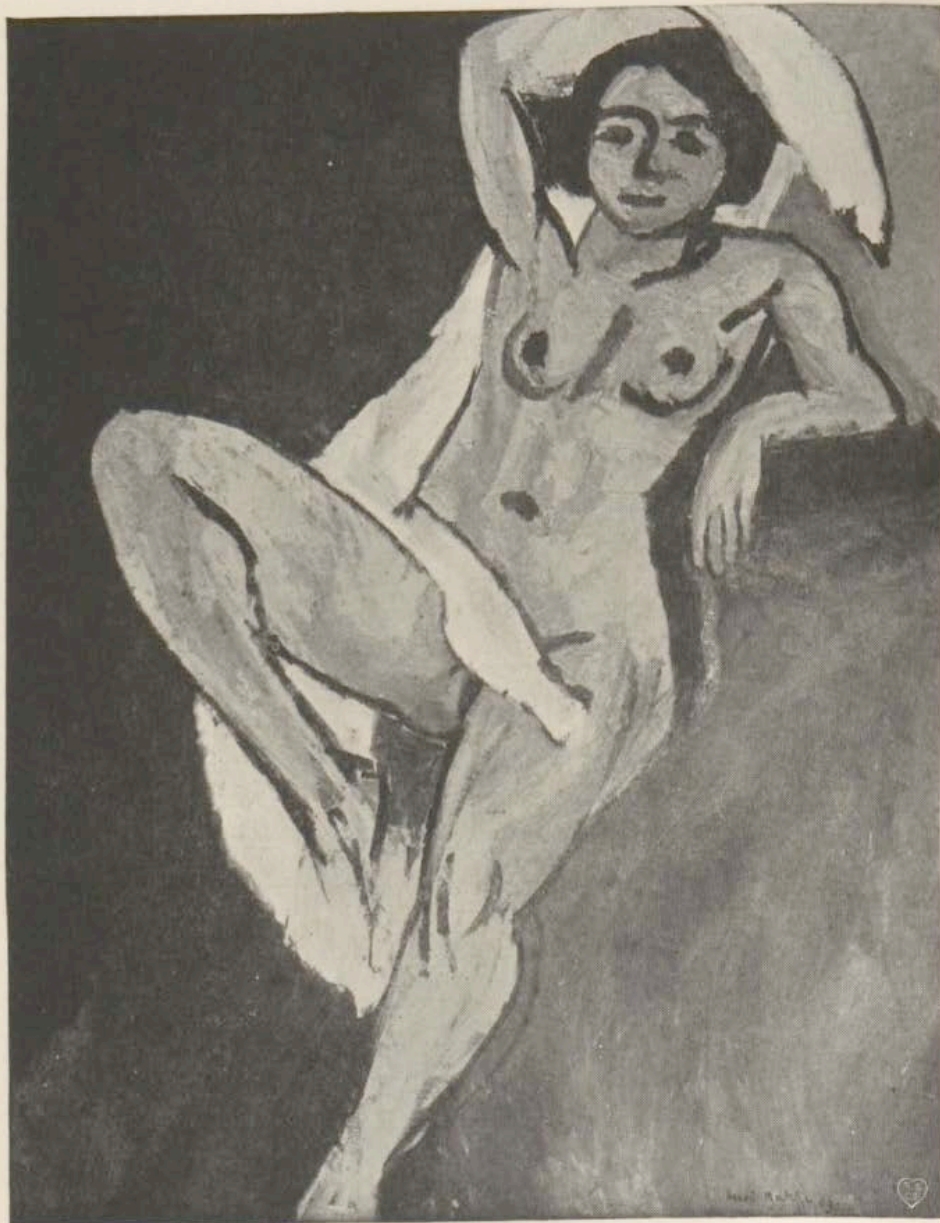






A. VON JAWLENSKY, PIVOINES



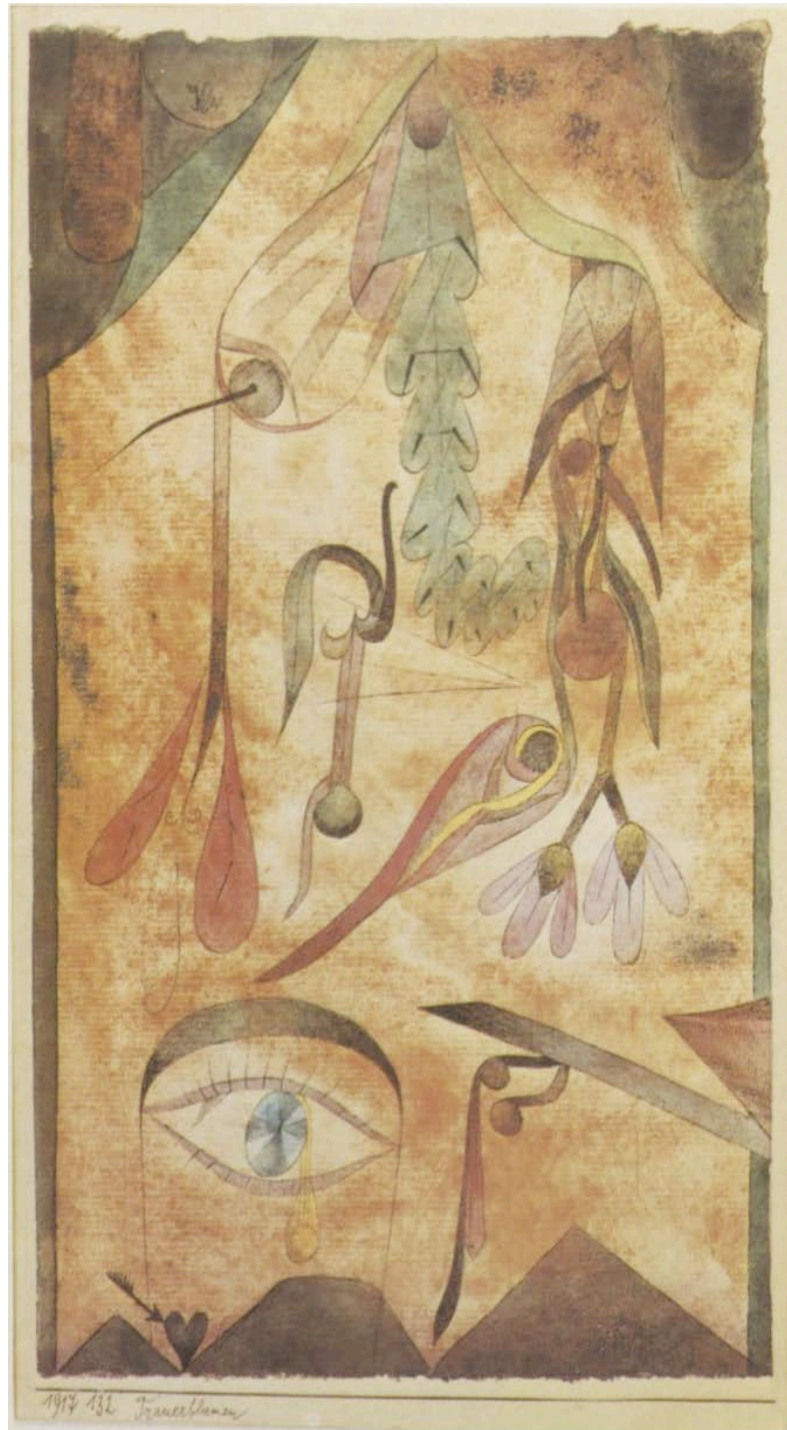


HENRI-MATISSE, AKT



K. VAN DONGEN, FRAUENBILDNIS.

Um der Unsitte des Handelns entgegenzu-
treten, sind die Preise niedrigst bemessen.
Untergebote können daher keinesfalls berück-
sichtigt werden. — Alle Verkäufe können
nur durch unsere Geschäftsstelle abgeschlossen
werden, die bereitwilligst Auskunft erteilt.
Die Versendung der verkauften Kunstwerke
erfolgt auf Rechnung und Gefahr des Käufers.
KESTNER-GESELLSCHAFT E.V.







70 x 80 cm.

ERICH HECKEL: AKTE AM STRAND.

1913









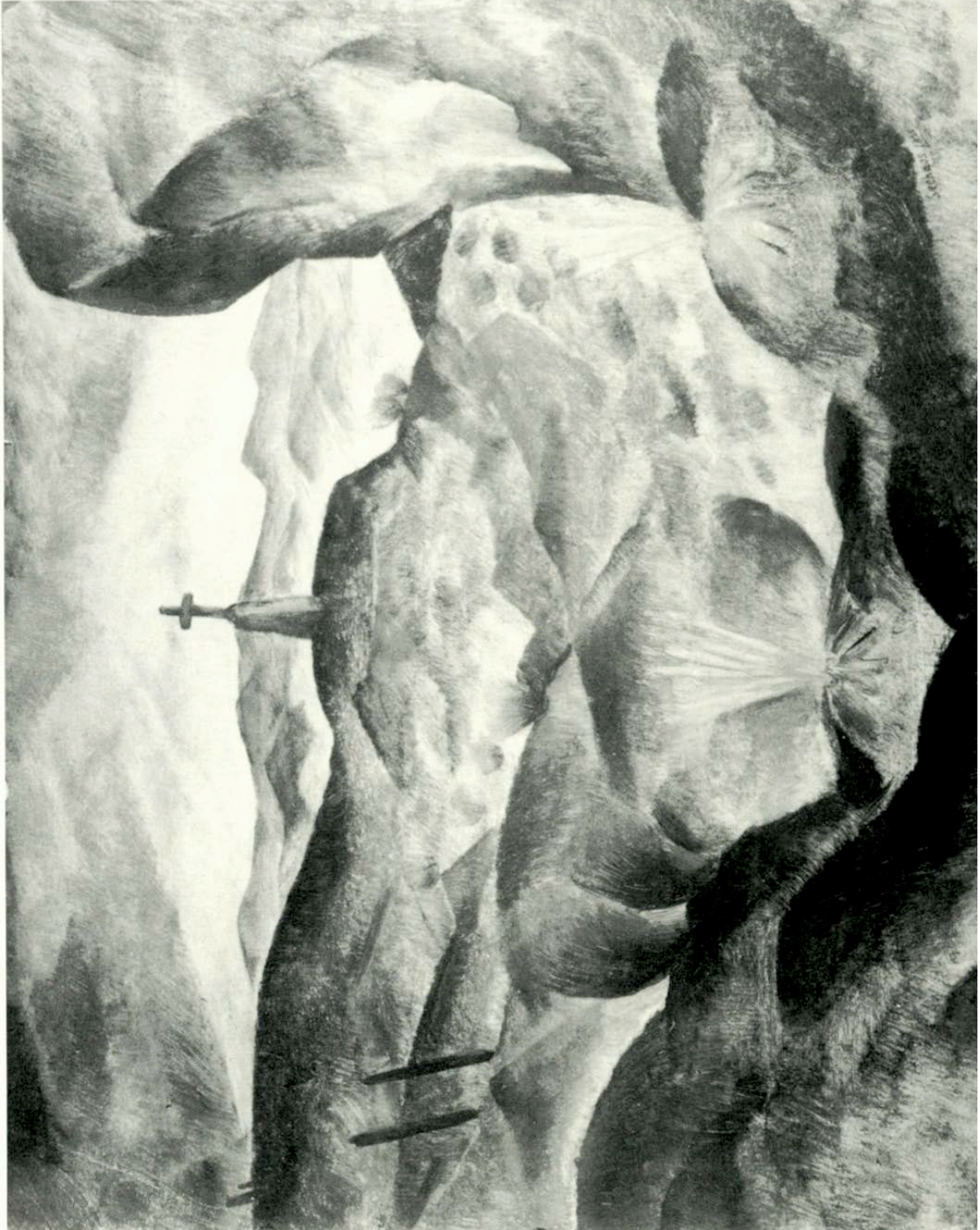


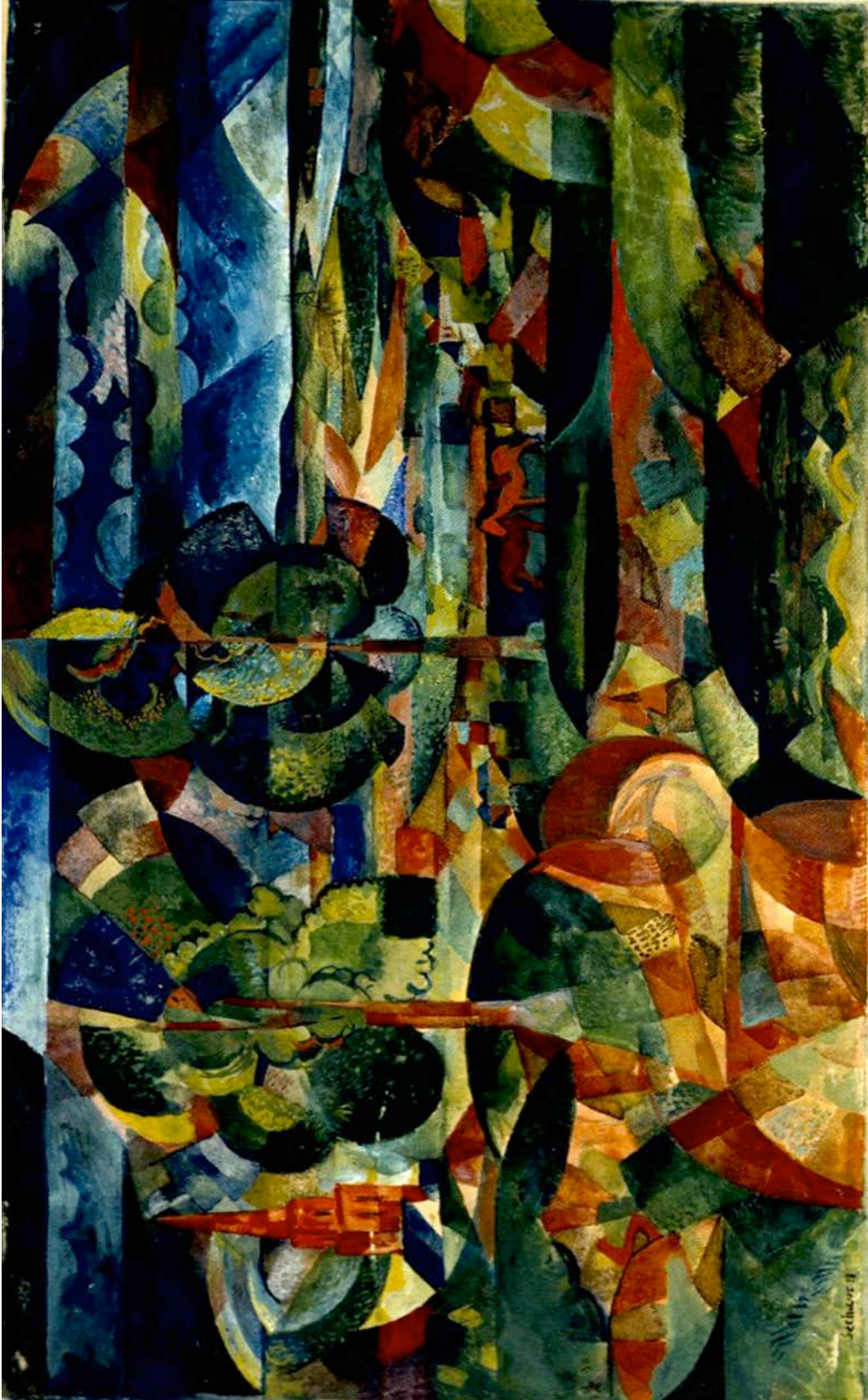
O. F. MÖLLER

BADENDE

Große Berliner Kunstausstellung, Düsseldorf

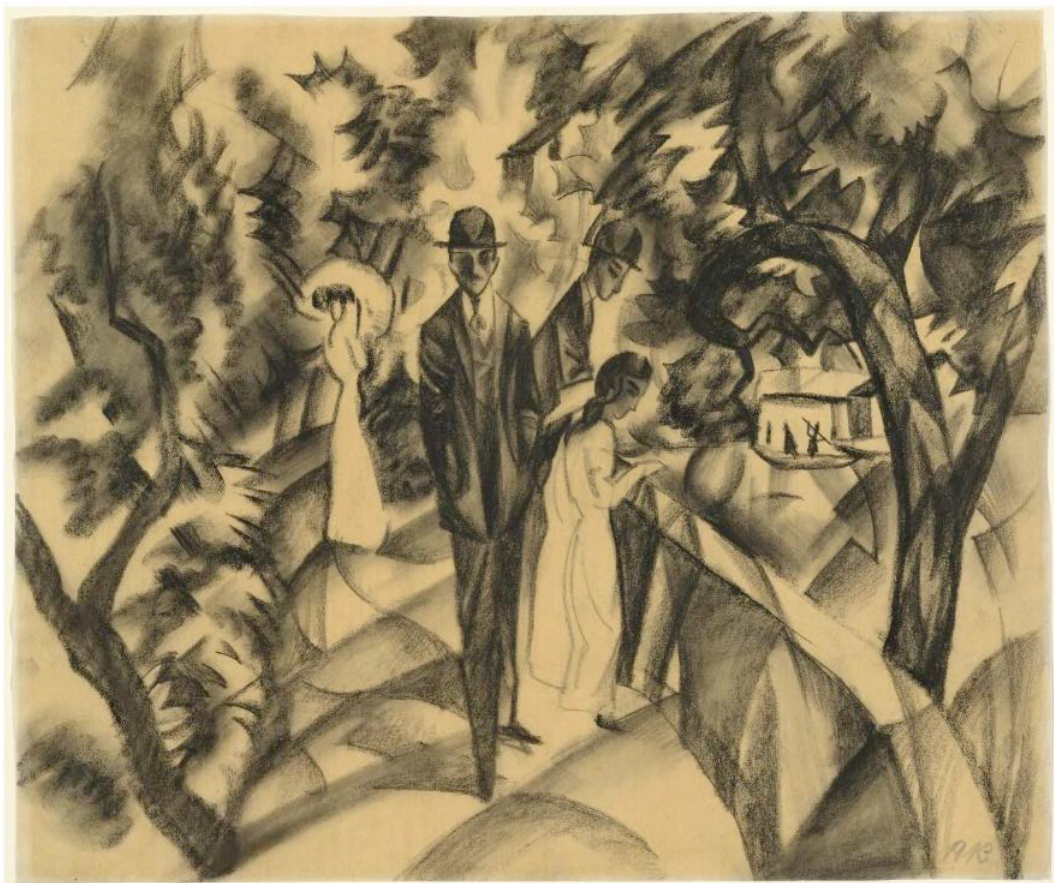






















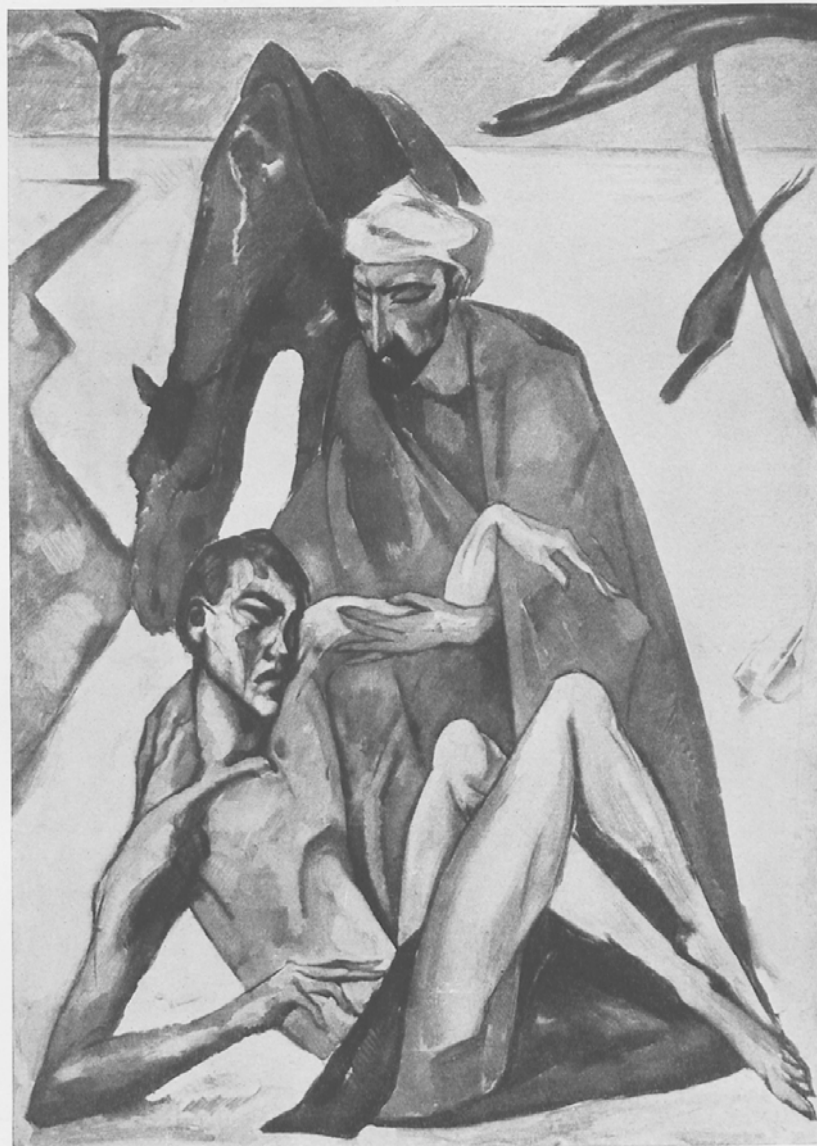




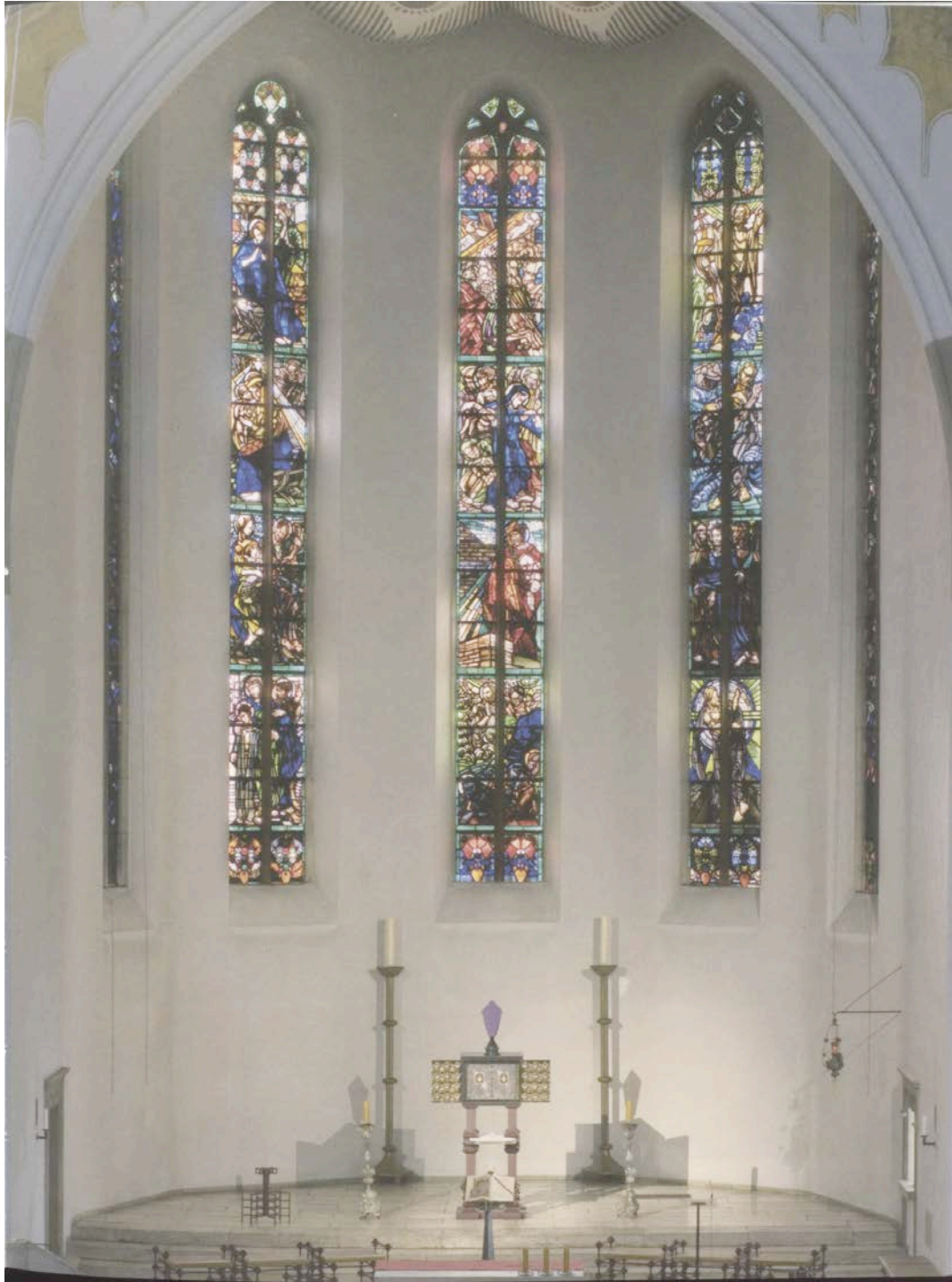
38a

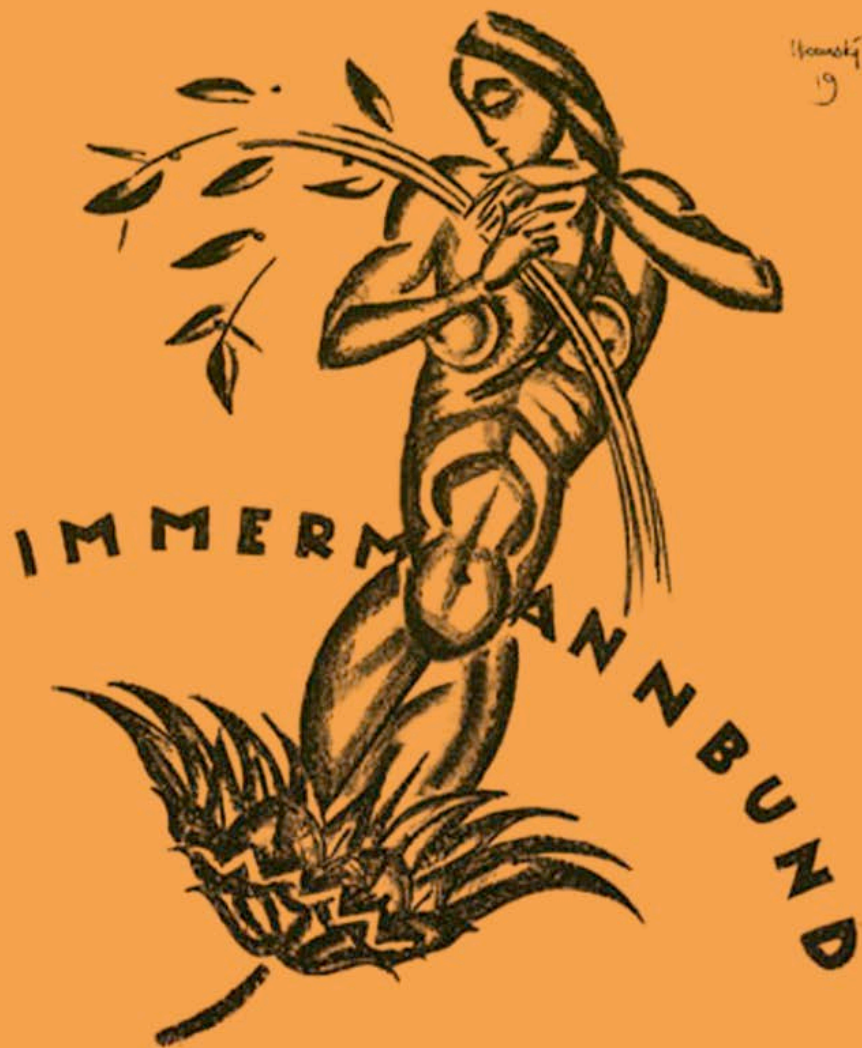


Abb. 47. PORTRÄT EMMY HEIM, Lithographie 1916 (Ges. zur Förderung deutscher Kunst
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriast. 35 des 20. Jahrhunderts)



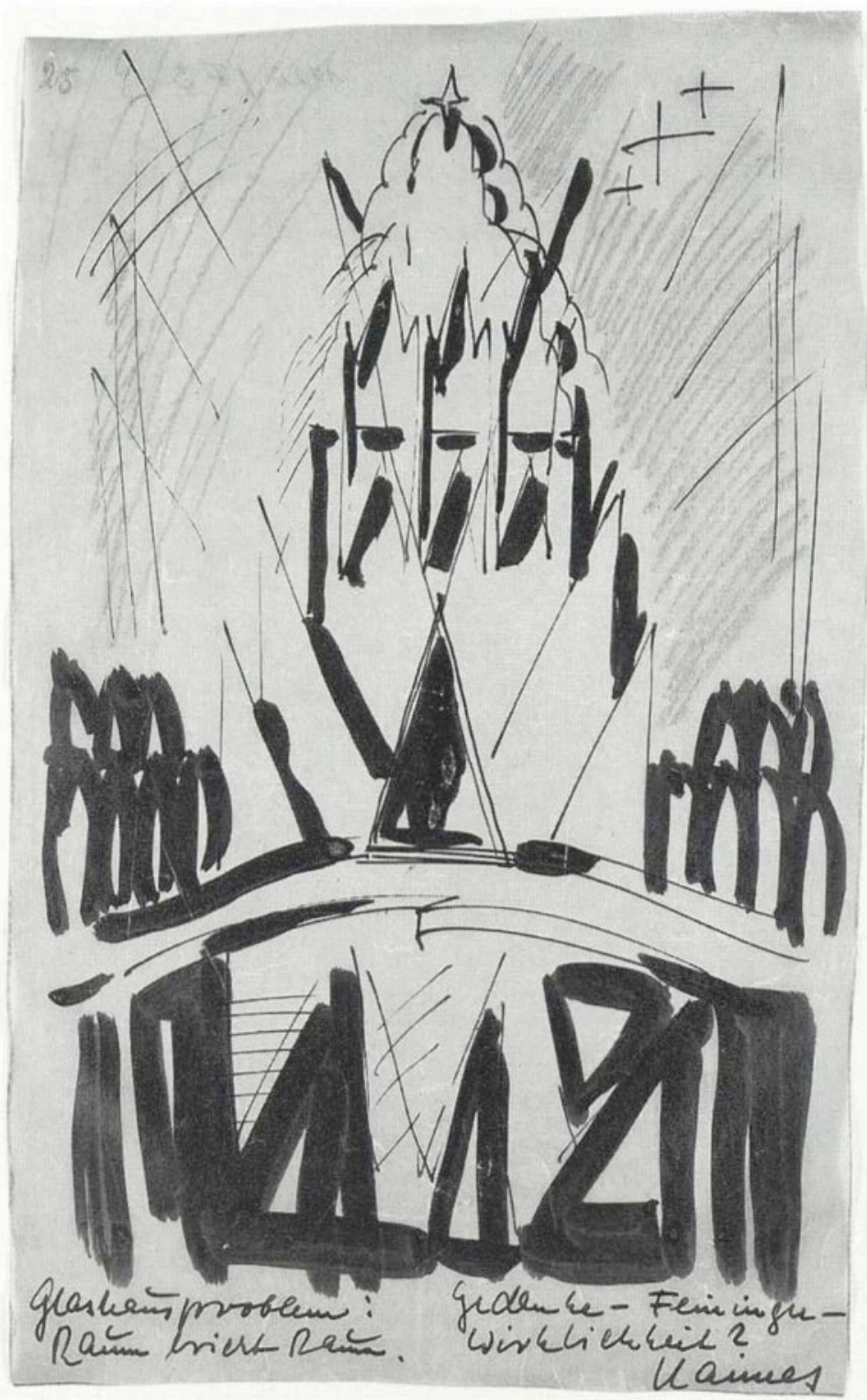
Heinrich Nauen / Der barmherzige Samariter. Im Besitz der Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des 20. Jahrh.

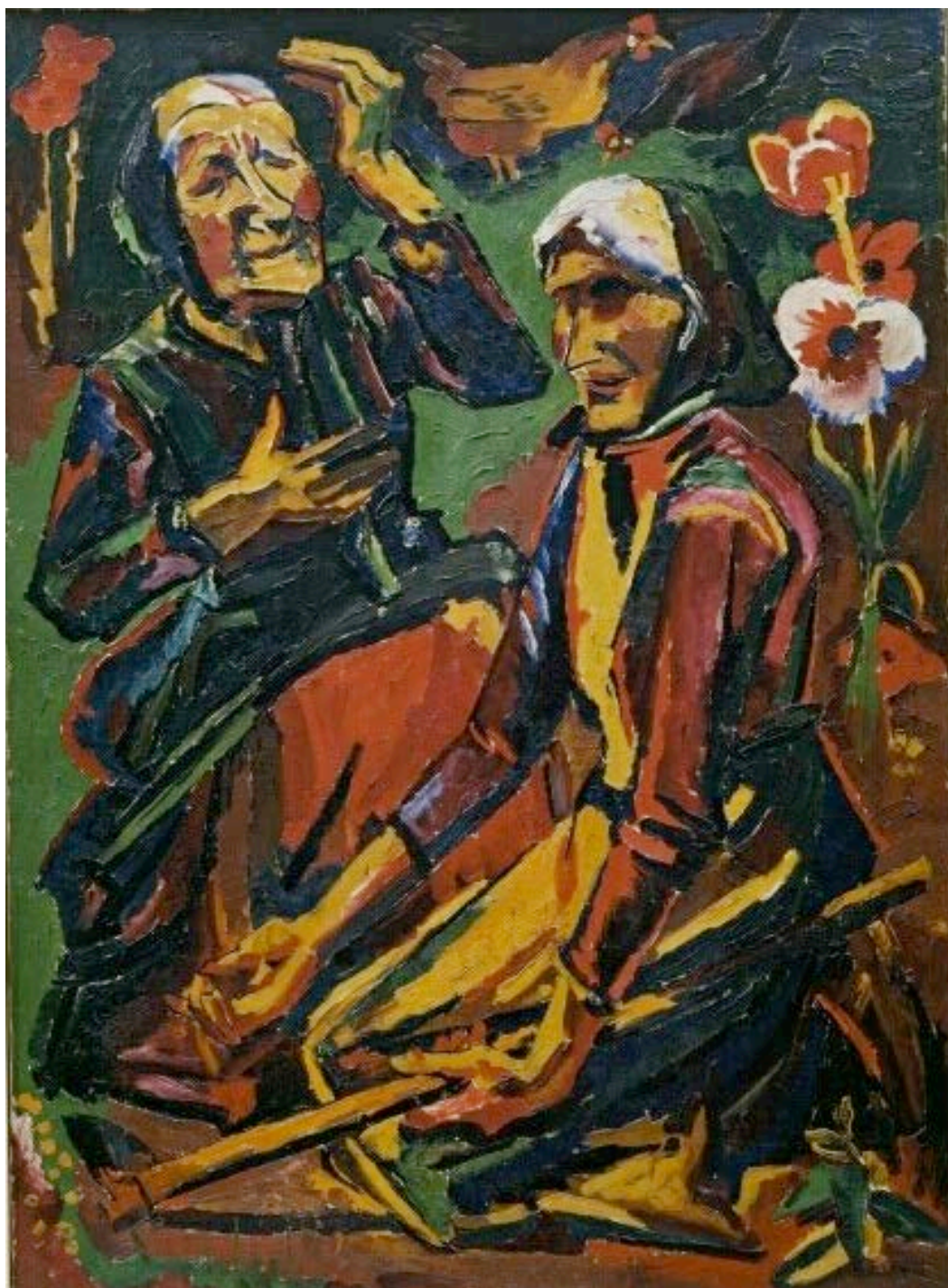


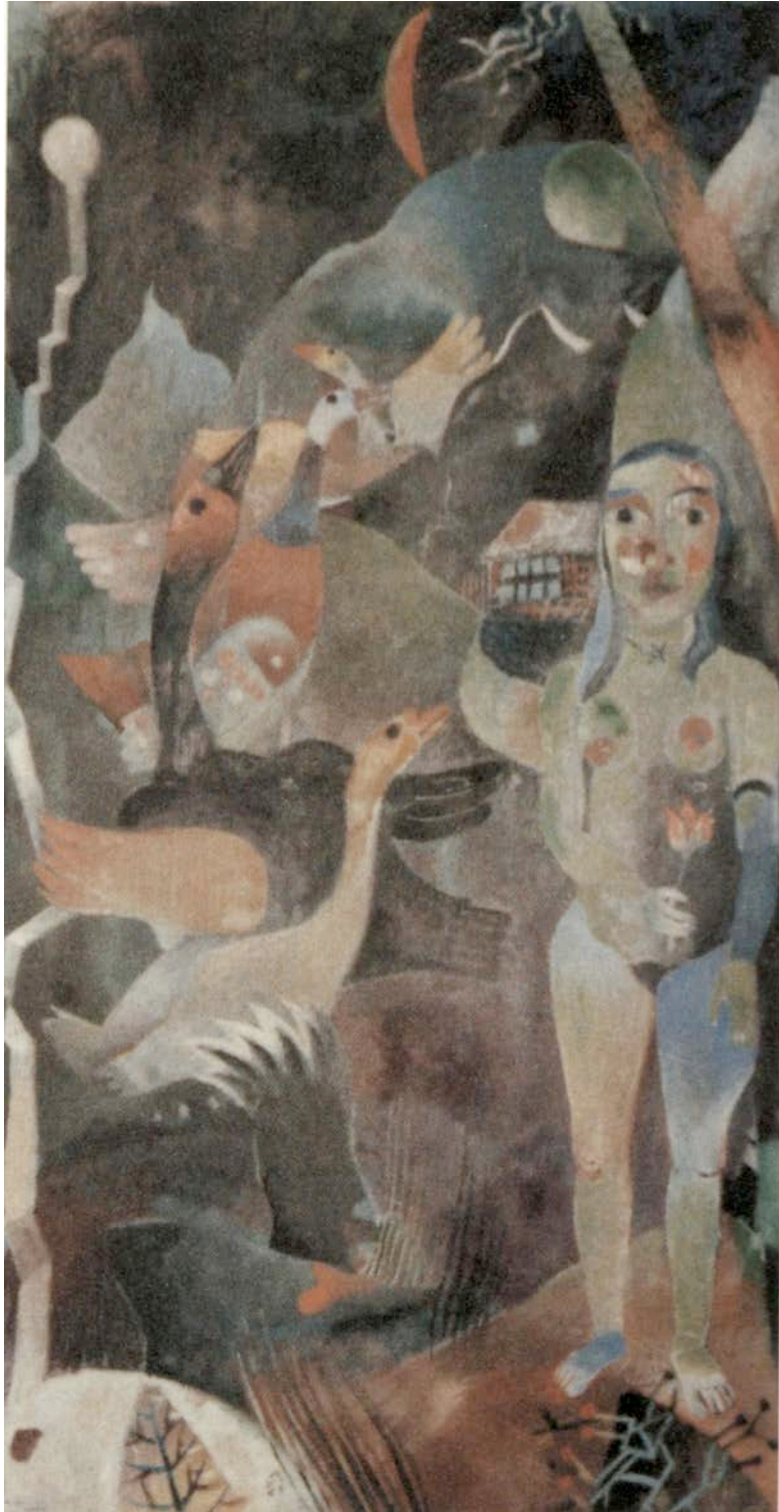


DIENTAG, D. 6. MAI, ABDS. 8 UHR, IM IBACHSAAL
PROF. DR. WILH. WÖRRINGER
ZUR NEUEN KUNST

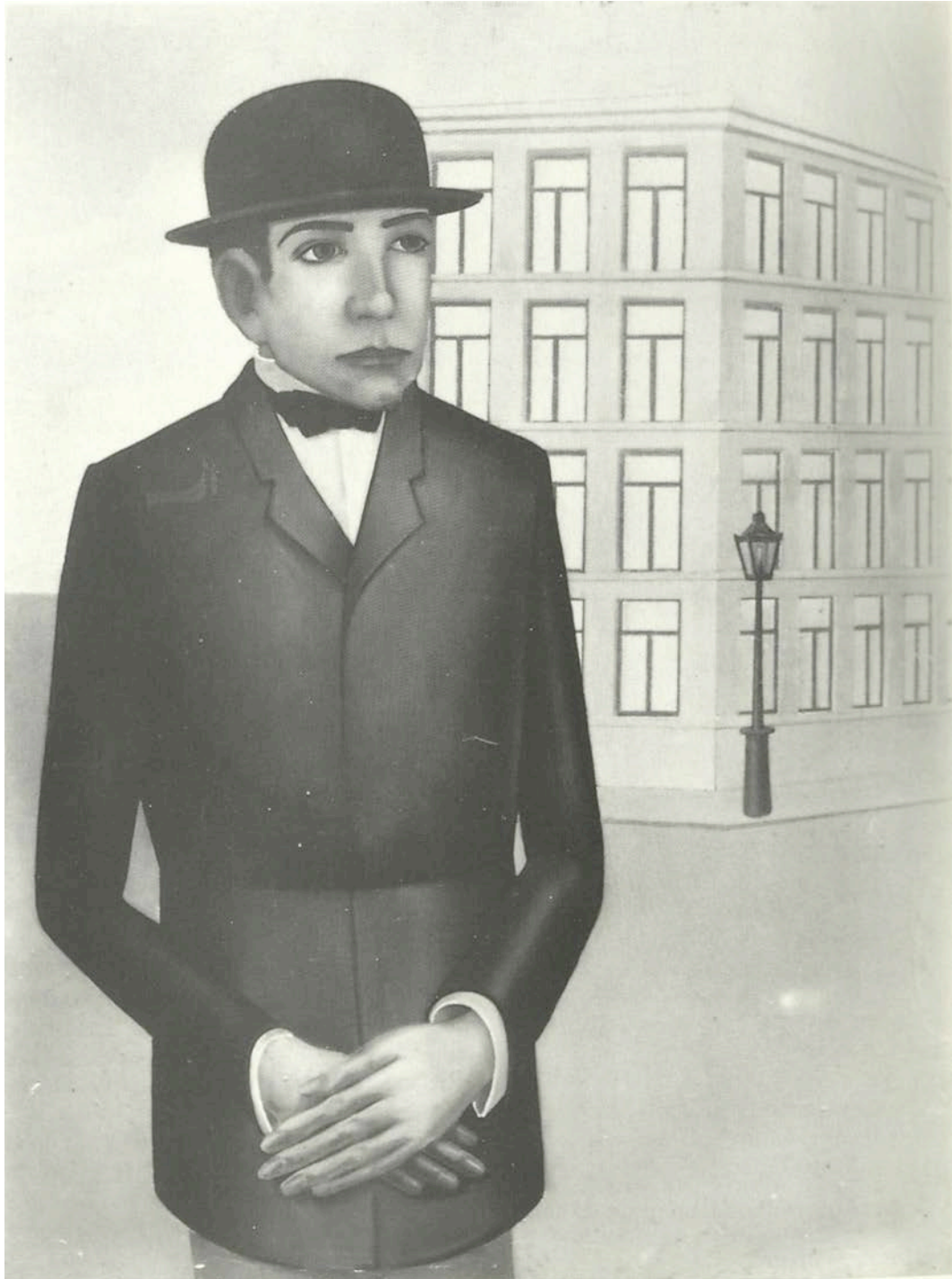
KARTEN • ZU • 4⁵⁰, 3²⁰, 2³⁰ IN DEN BUCHHANDLGN.
OHLE • U. • SCHROBSDORFF • SOWIE • A. D. • ABENDKASSE /

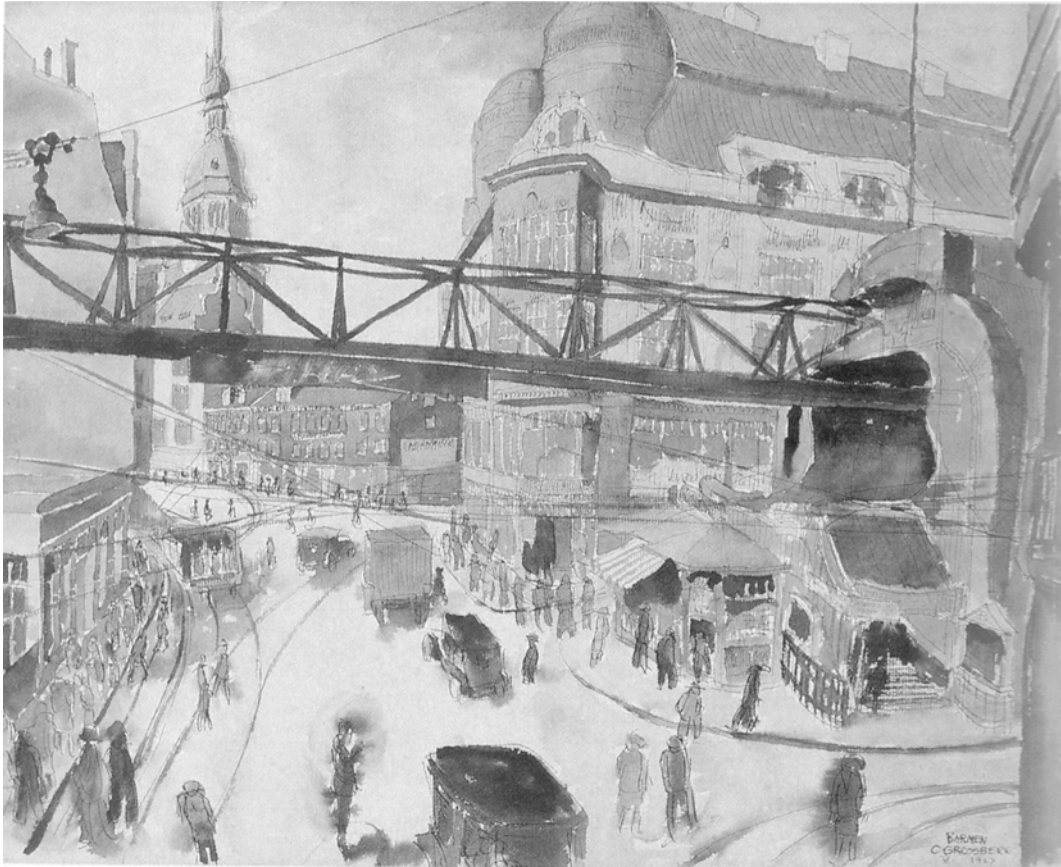


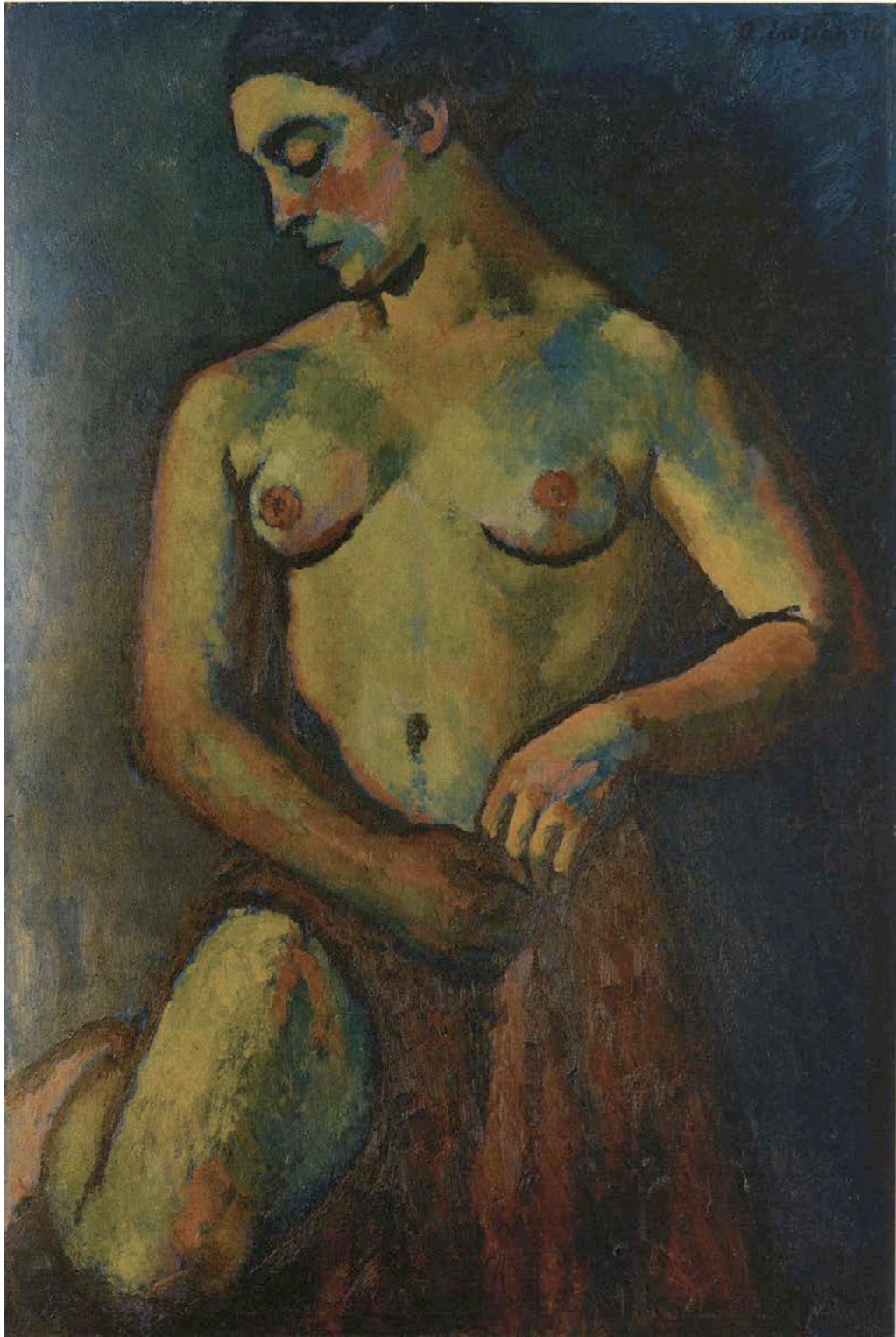




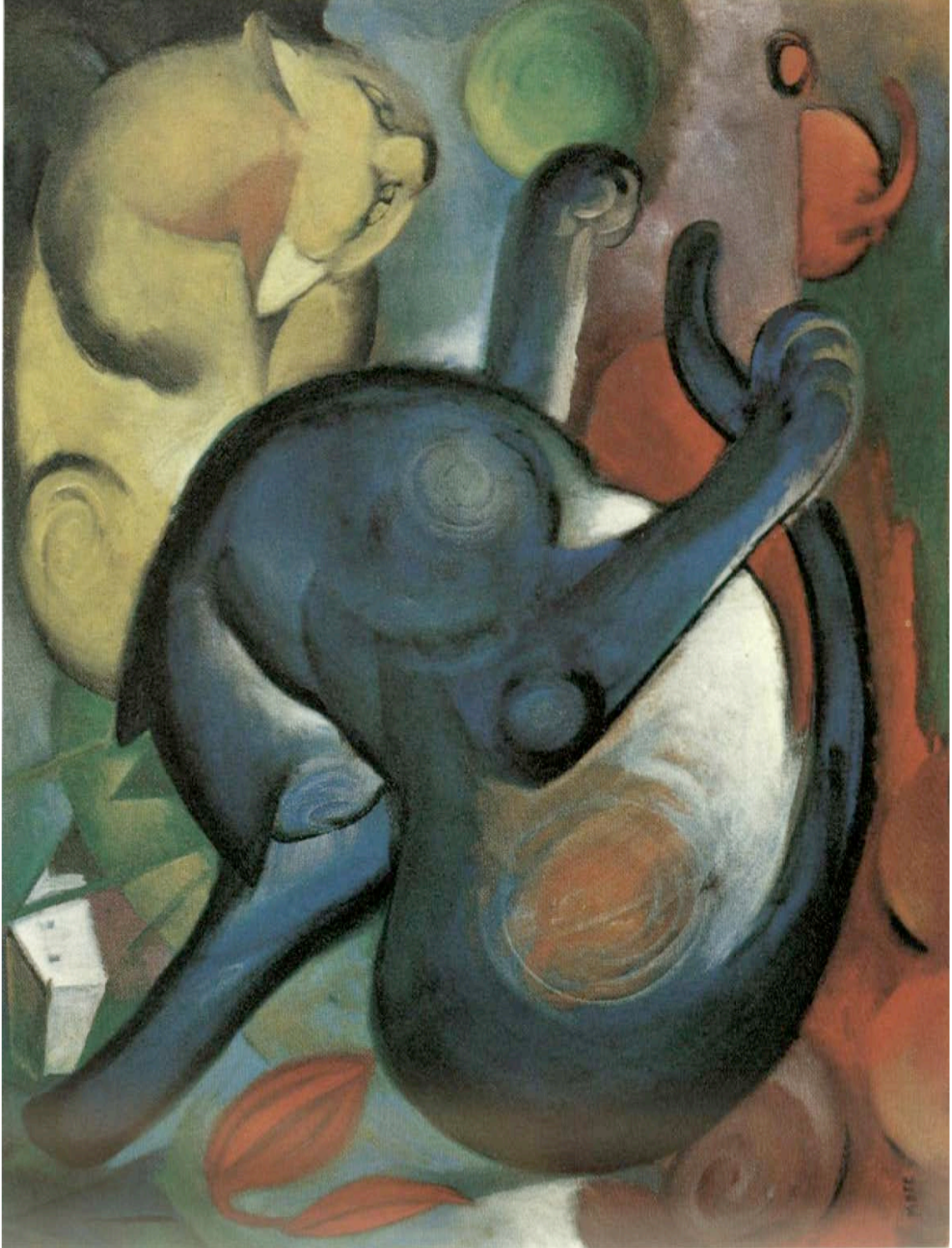




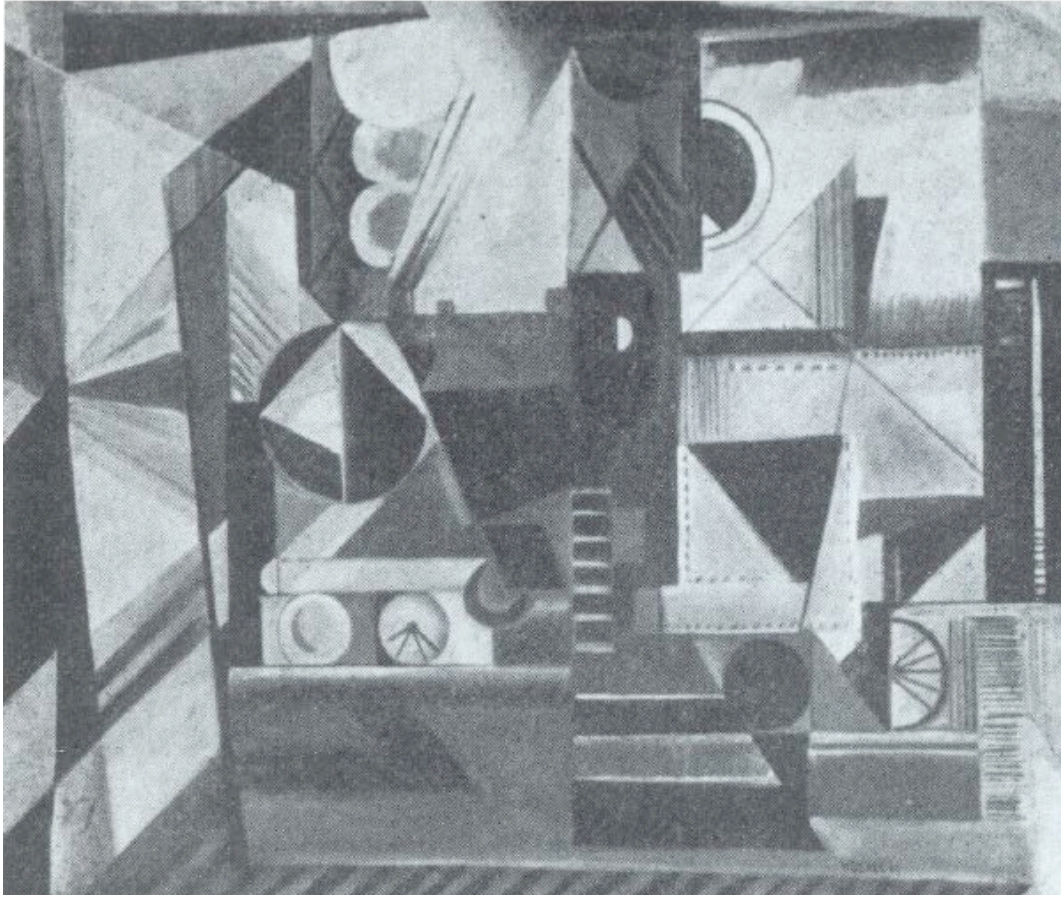


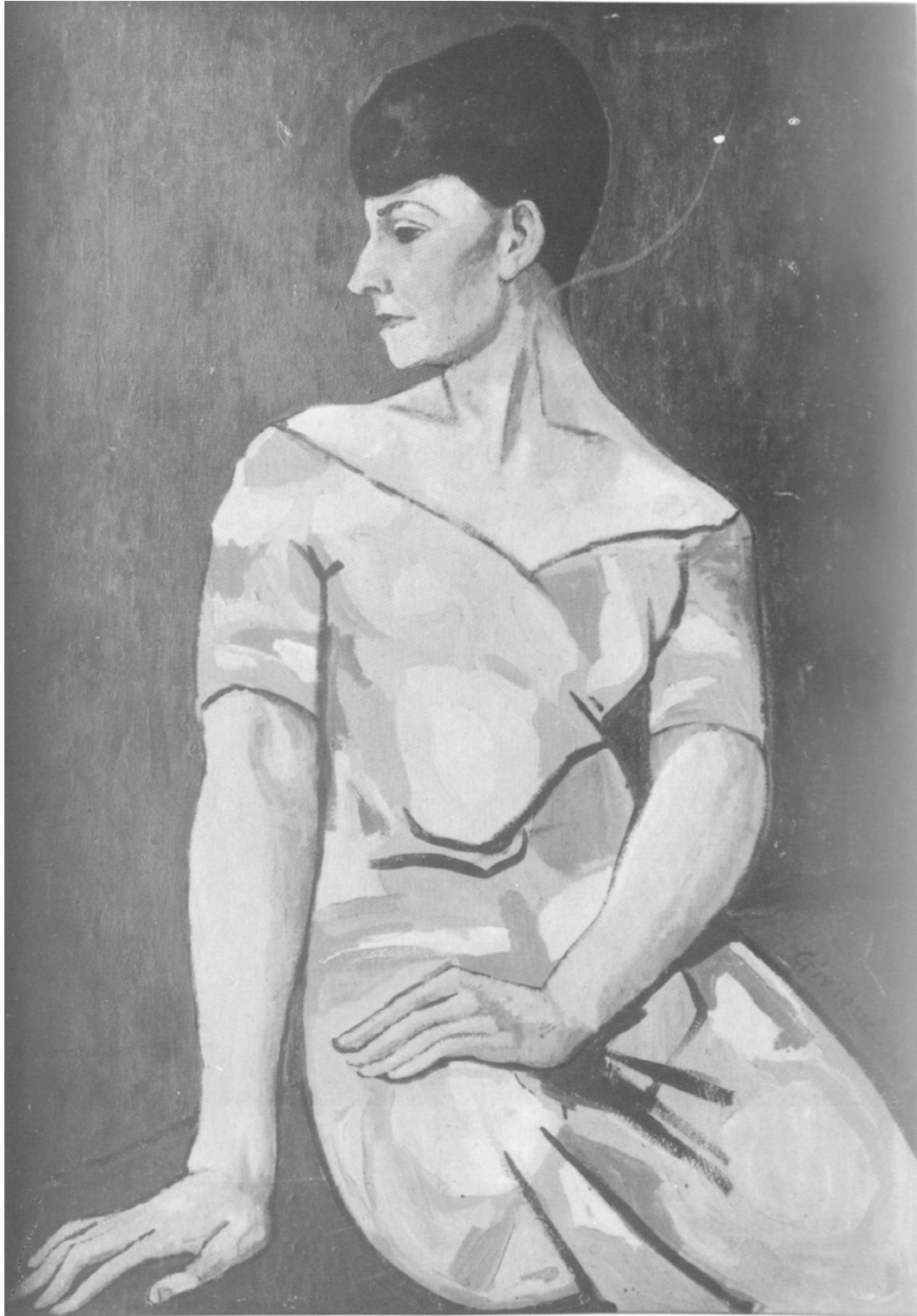






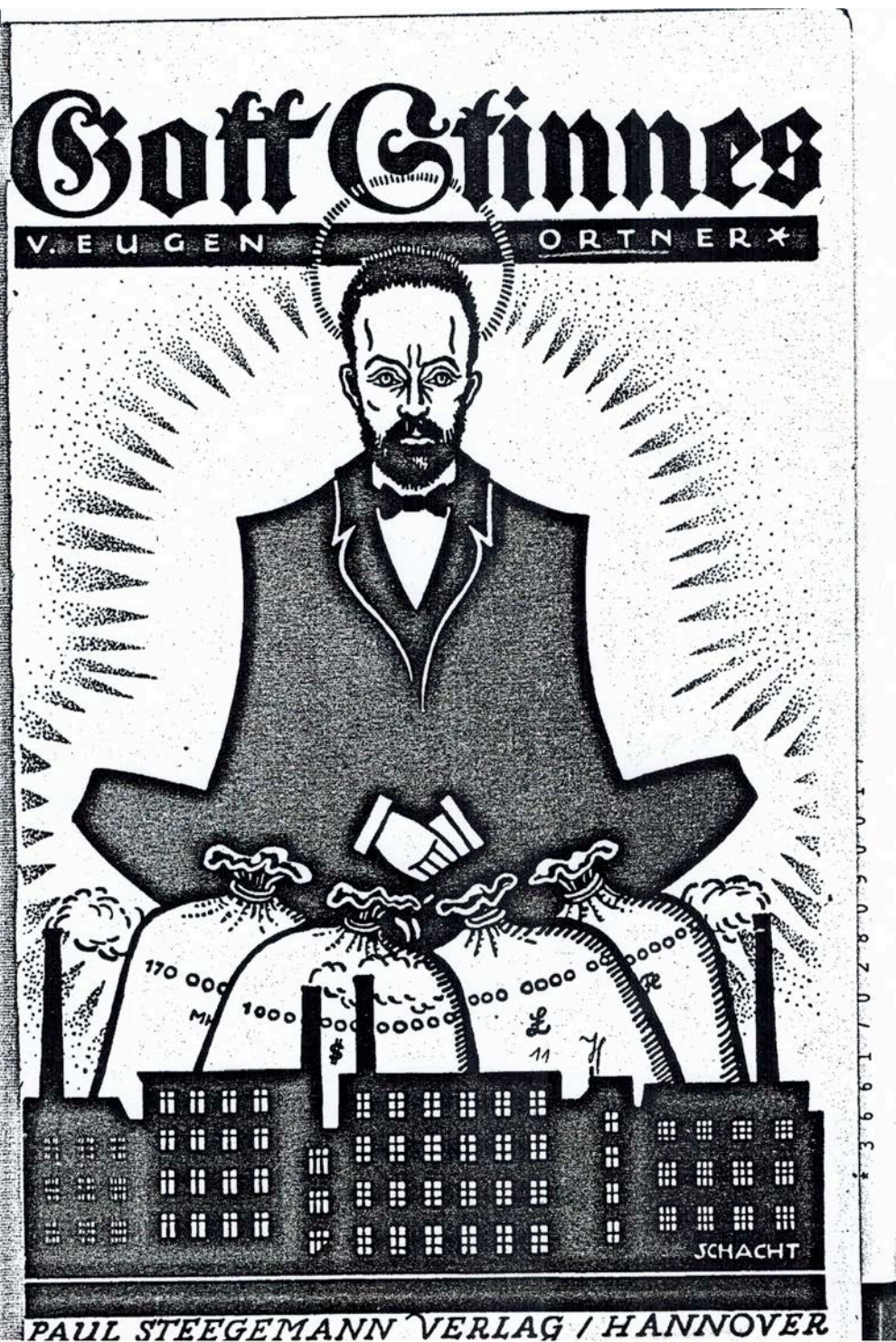


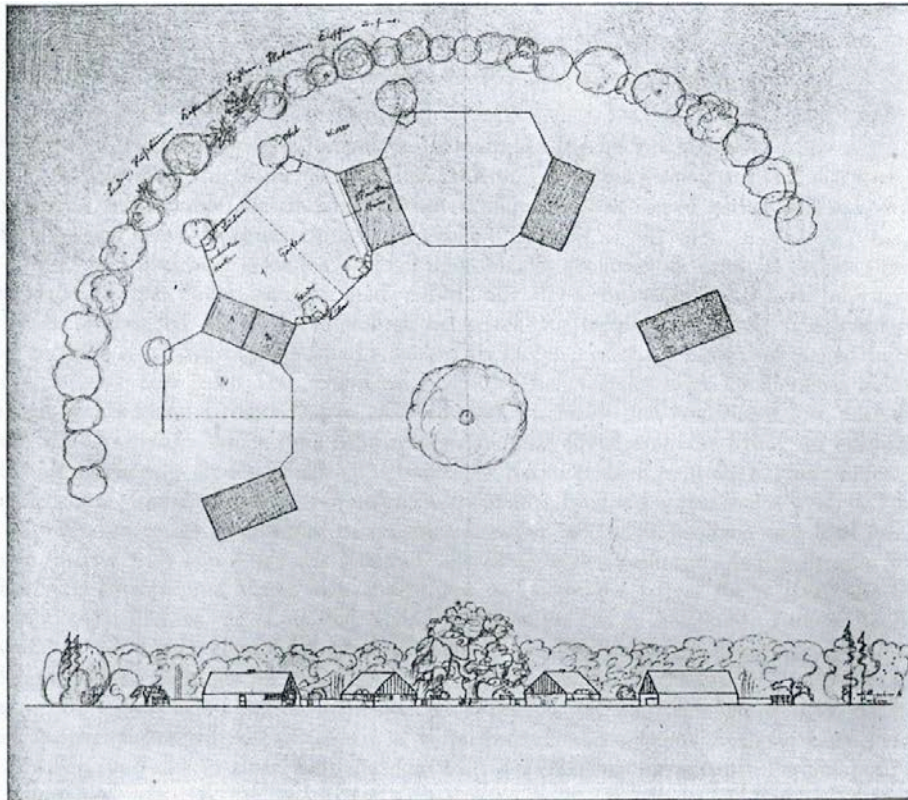




53a







WOHN-AUSSENRAUME



BUND DER KÜNSTE

IM RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN INDUSTRIEGEBIET

VORSITZENDER: LANDRAT DR. SCHÖNE, ESSEN (RUHR), KREISHAUS
GESCHAFTSSTELLE: DR. R. REICHE, BARMEN, RUHMESHALLE / FERNRUF 1185

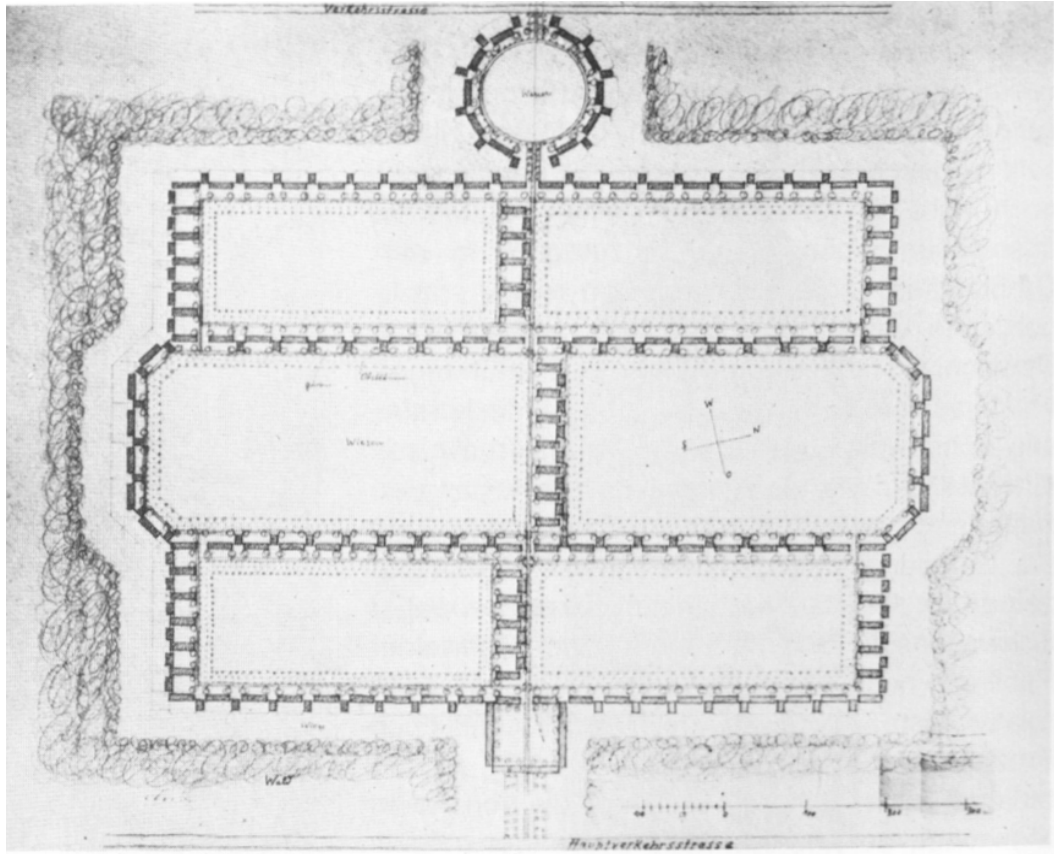
DIE RAUMSTADT VON WALTER SCHWAGENSCHIEDT

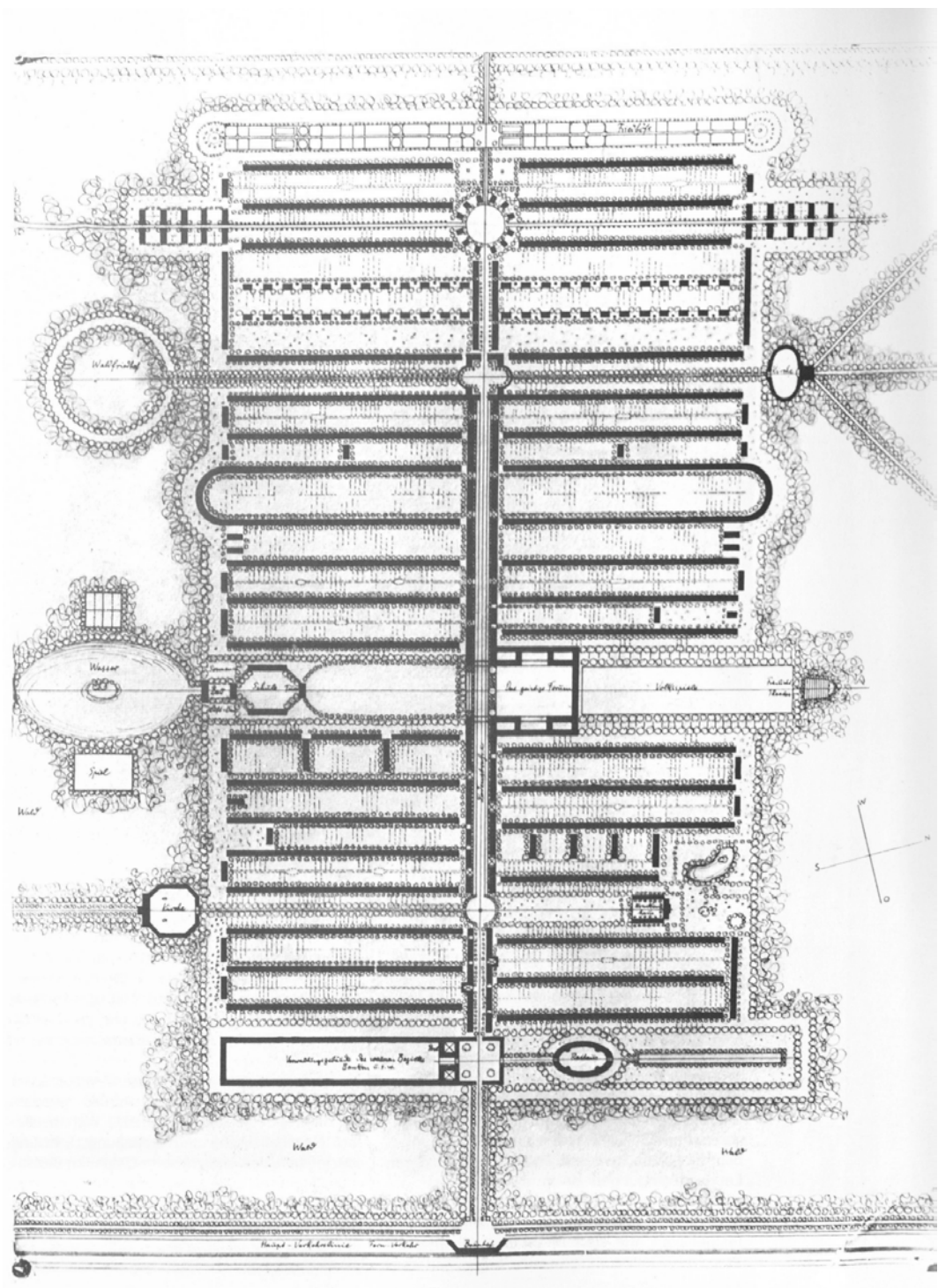


A U S S E N R A U M

WANDERAUSSTELLUNG

PETER URLICHS, HOFBUCHDRUCKER, AACHEN





BUND DER KÜNSTE
IM RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN INDUSTRIEGEBIET
VORSITZENDER: LANDRAT DR. SCHÖNE, ESSEN (RUHR), KREISHAUS
GESCHÄFTSSTELLE: DR. R. REICHE, BARMEN, RUHMESHALLE, FERNRUF 1185

JUGEND- KUNSTWOCHE

10. – 19. JUNI 1922

IN

BOCHUM, DORTMUND,
HAGEN, WITTEN



Peter Löhn, Barmen

25.6.22.

Hochschule

J. A. de Lima

Arvishankar

A black and white illustration of the Virgin Mary holding the infant Jesus in a forest setting. The Virgin is seated, looking down at the child, who is wrapped in a cloth. The background features stylized trees and foliage.



institute im

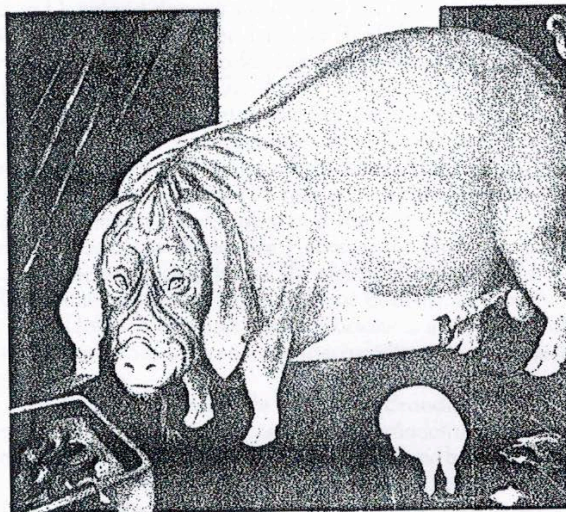
im SEN 2

(HB)(26 103)

CH-WESTFALISCHE TECHNISCHE
INSTITUT
FÜR
KUNST-
GESCHICHTE

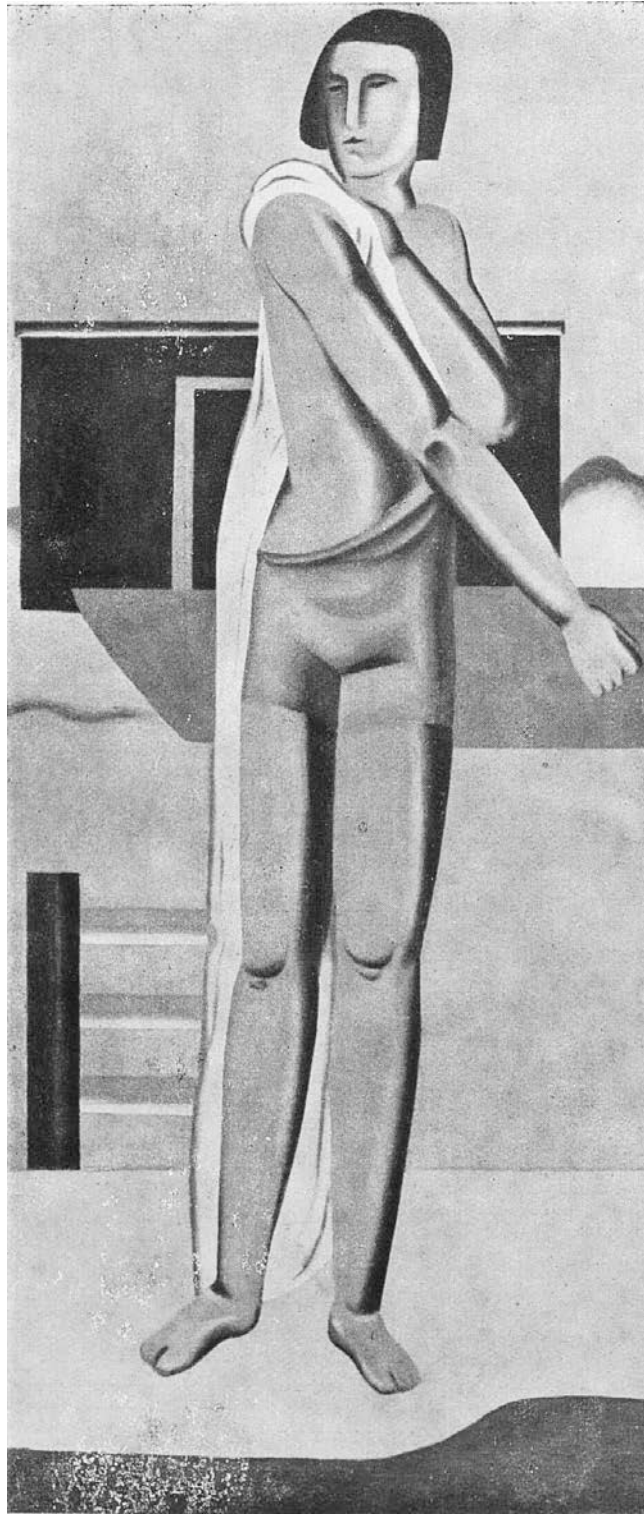


Hans Bolz, Herrenbildnis



Darlinghausen, Sonntagmorgen





Verzeichnis der bisher von der Vereinigung für junge Kunst
erworbenen Kunstwerke.

1. *Christian Rohlf*s, Obststück m. Bananen, Aquarell
(Geschenk d. Künstl.)
2. *Heinrich Nauen*, Bodenseelandschaft, Tempera 25
(Geschenk d. Künstl.)
3. *Otto Dix*, Gewitterwolke (Öl), Frühwerk aus Dresden
4. *Otto Dix*, Seine Tochter Nelly als Baby, Aquarell 1923
5. *Campendonk*, Clown, Hinterglasbild
6. *Campendonk*, Mädchen mit Puppe, Ölbild 1923
7. *George Gross*, Pariser Boulevard, Aquarell 1925
8. *George Gross*, Pariser Straßenecke, Aquarell 1925
9. *Erich Heckel*, Steiles Ufer, Aquarell 1919
(Jahresbeitrag d. Akademiedirektors Dr. Kaesbach)
10. *Adolf Dietrich*, Wasserfall im Schnee, Öl 1922
11. *Adolf Dietrich*, Kind mit Bilderbuch, Öl 1921
12. *P. A. Seehaus* †, Circusloge, Aquarell 1915
13. *P. A. Seehaus* †, Herrenbildnis, Tuschzeichnung 1914







HEINRICH NAUEN - DÜSSELD.

VEREINIGUNG FÜR JUNGE KUNST DÜSSELDORF.

»BLICK AUF MAINAU« 1924.





gerichtet.
Nur, Reizend ist diesmal H. Left-ber-
ner, unser Traktor. Guter Strauch und ein
einmaliges Köhl de la Rose. Wir sind etwas

DR. WALTER COHEN
DÜSSELDORF
EHRNSTSTRASSE 33
F. 34288

26. VIII. 30

Lieber Herr Dr. Müller-Wulckow.

Das Mündchen in Frankfurt heimkehrend,
finde ich den ganz vorzüglichen Traktor:
Köhl de la Rose, zu dem man mich aufrichtig
Glückwünschen kann. Ich bedauere nur,
daß ich diese Ausstellung nicht sehen kann,
denn am 30. d. M. beginnt mein Urlaub,
der mich diesmal nach Süd-Frankreich führt.
Es werde ich leider auch in Essen fehlen, wo
Sie gewiß erscheinen werden. Die Tagung des
D.M.B. verspricht ja allerlei. Man soll
sich in der Reproduktionen-Frage nur tüchtig



Für das laufende Geschäftsjahr 1917 sind

M. 100. - Beitrag entrichtet worden

DER VORSTAND

N. W. Külle-Vulckow.

Satzungen der Vereinigung für Neue Kunst

VEREINIGUNG FÜR NEUE KUNST
FRANKFURT AM MAIN / WESTLICHE FÜRSTENBERGERSTR. 233

Vereinigung für Neue Kunst.

Die neue Architektur im Gesamtbild der Kunst.

**Vortrag von
Dr. Walter Müller-Wulckow.**
mit Lichtbildern.

**Montag, den 14. April, abends 6 $\frac{1}{2}$ Uhr
im Hörsaal der Polytechnischen Gesellschaft
Neue Mainzerstrasse 47.**

Einzelkarten für Nichtmitglieder zu 3 Mk. in den Buchhandlungen
von Bær & Co., Hochstr 12 und Reitz & Köhler, Schillerstrasse.

L. H. W. Müller - Dulkore!

Vereinigung
für junge Kunst
Düsseldorf.

Gütersloh, den 30. Mai 1924

Sehr geehrter Herr Direktor, im Auftrage von
H. Cohen übermittle ich Ihnen einige Wabenampeln in der
"reduzierten Form". Die Sache macht gute Fortschritte, wenn
auch langsam. Es bedarf eines längeren systematischen
Aufbaus.

Hoffentlich kommen Sie zur Machtausstellung
im Herbst hinzu.

Mit besten Grüßen von Cohen u. mir.

Dehner

KAT. AUSST.
DUSSELDORF
1930
10

VEREINIGUNG
FÜR
JUNGE
KUNST
DUSSELDORF

AUSSTELLUNG
JUNGE DEUTSCHE KUNST

KUNSTHALLE DUSSELDORF, HINDENBURGWALL
5. OKTOBER BIS 2. NOVEMBER 1930

1. GEMÄLDE, AQUARELLE

JANKEL ADLER, Düsseldorf

1. ZWEI TAUBEN
2. MÄDCHEN

JOSEF ALBERS, Dessau

3. WANDGLASBILD MIT HÄNDEN

GERD ARNTZ, Wien

4. SCHIFFERSTREIK III
5. TÄNZER, BEMALTER DRUCKSTOCK
6. WARENHAUS, "
7. HINTERHAUS, "

WILLI BAUMEISTER, Frankfurt a/M.

8. HANDSTAND, 1930
9. DER MALER, 1930

HERBERT BAYER, Berlin

10. ITALIEN 24

CURT GEORG BECKER, Düsseldorf

11. DÄMMERUNG
12. DER GEDANKE

CARL BESSENICH, Bonn

13. FRAUEN
14. ARL

JULIUS BISSIER, Freiburg

15. GEGENSTÄNDE IM BUCHENWALD
16. KONSTRUKTION

THEO CHAMPION, Düsseldorf

17. VERLASSENER WINKEL

XAVER FUHR, Mannheim

18. LANDUNGSBRÜCKE
19. HAFEN

WERNER GILLES, Düsseldorf

20. TRAUM
21. STILLEBEN

BRUNO GOLLER, Düsseldorf

22. FRAU IN DER LANDSCHAFT

LEO GREWENIG, Berlin

23. GARTENFEST

FRITZ GREWENIG, Saarbrücken

24. DER DAMENSCHNEIDER

CARL GROSSBERG, Sommerhausen

25. ROTOR

WALTER HAARMANN, Essen

26. FRAUEN MIT KNABEN AM TISCH
27. ENTRÉE DE LA VILLE MONTEREY
28. LE LAPIN A GILL MONTMARTRE

ERNST HAUSWIRTH, Essen

29. STILLEBEN

MARTA HEGEMANN, Köln

30. MÄDCHEN AUF LEITER

VEREINIGUNG
FÜR JUNGE KUNST



Freitag, den 21. Januar 1927
abends 7¹/₂ Uhr

VORTRAG

des Herrn
Stadtbaumeisters

J. J. P. Oud
Rotterdam

im großen Schloßsaal

M. 1.—

OLDENBURGER LANDVERSAMMLUNG

GESELLSCHAFT DER FREUNDE JUNGER KUNST



vergiß nicht Straße
und Hausnummer
anzugeben.



An die

Kestner-Gesellschaft e.V.

H a n n o v e r .

Königstr.8

die Kestner-Gesellschaft e.V., H a n n o v e r .

Lieber Herr Krenz!

FERNSPRECHER:
3
5
4
1

Besten Dank für Ihre Karte vom 19.ds.Mts. Wenn es Ihnen recht ist, können wir einstweilen den April für die Photographie-Ausstellung für uns reservieren, Wenn Sie in der Lage sind, uns den Termin fest zu bestätigen, so wäre ich Ihnen dankbar, damit ich Ihnen dann feste Gegenbestätigung zugehen lassen kann.

Inzwischen verbleibe ich mit bestem Dank im voraus für Ihre Bemühungen und mit herzlichen Grüßen

stets Ihr

BRAUNSCHWEIG

Otto Ralfs
BRAUNSCHWEIG
Moltkestr. 12

D. 22. November 1928.

E
N



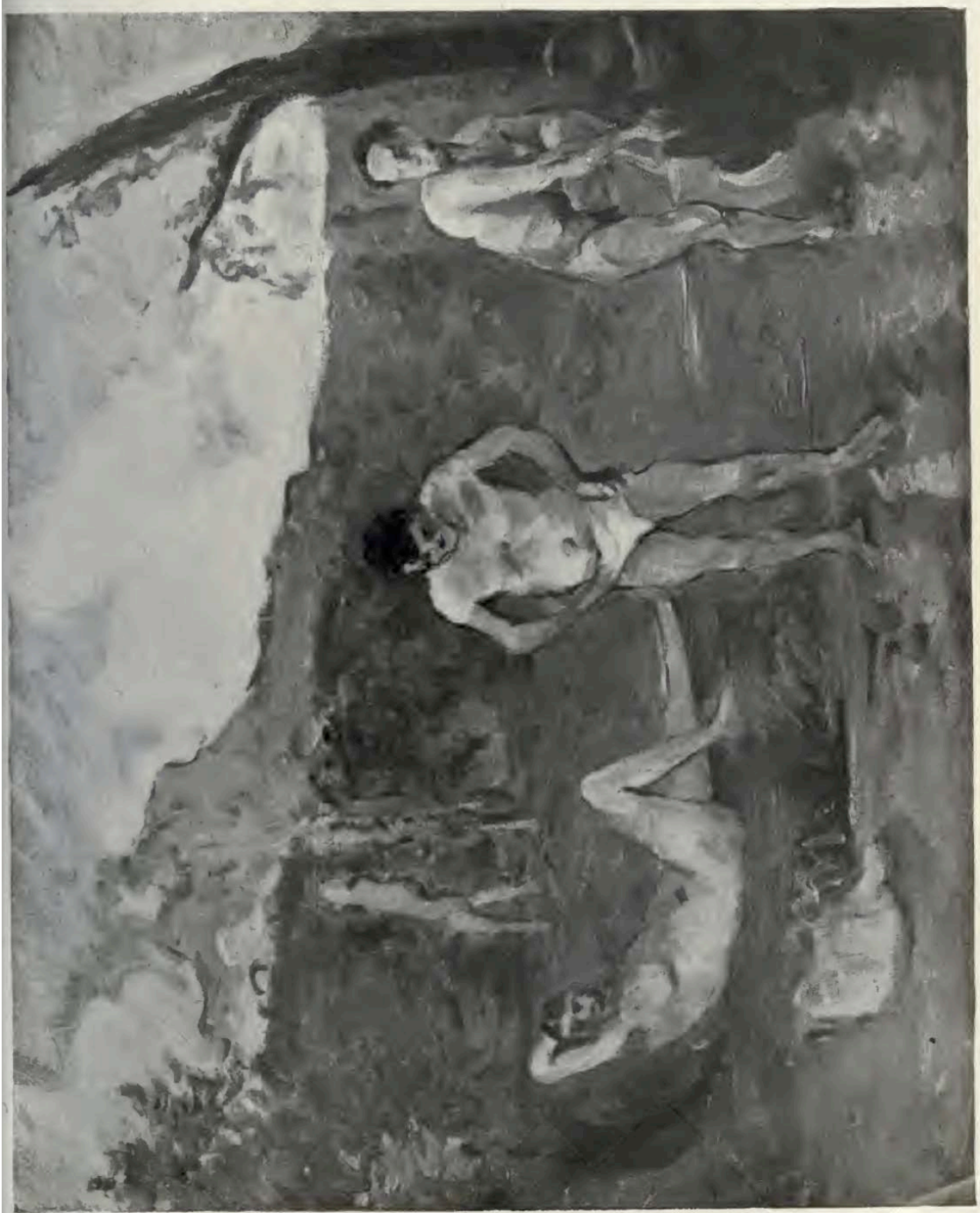


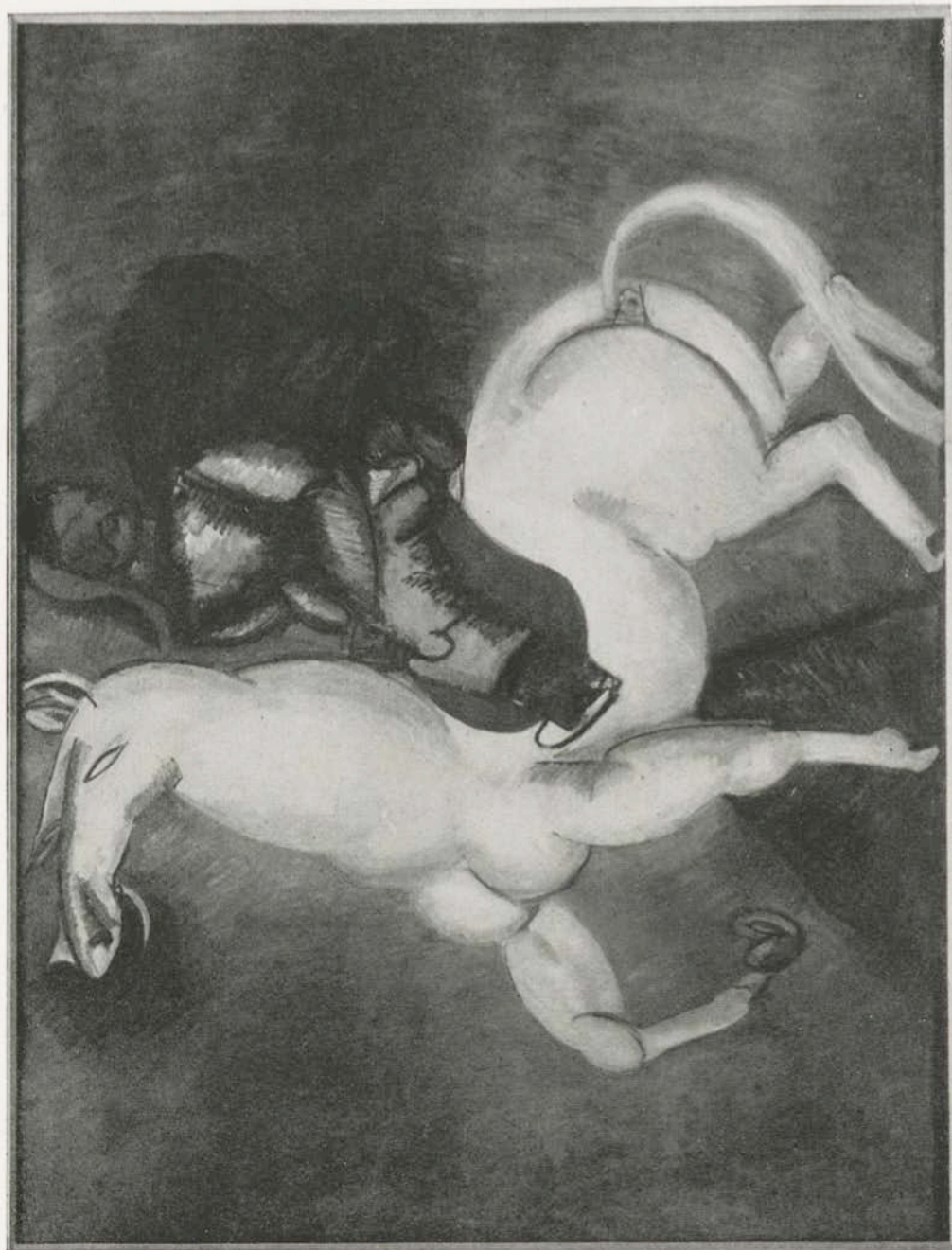








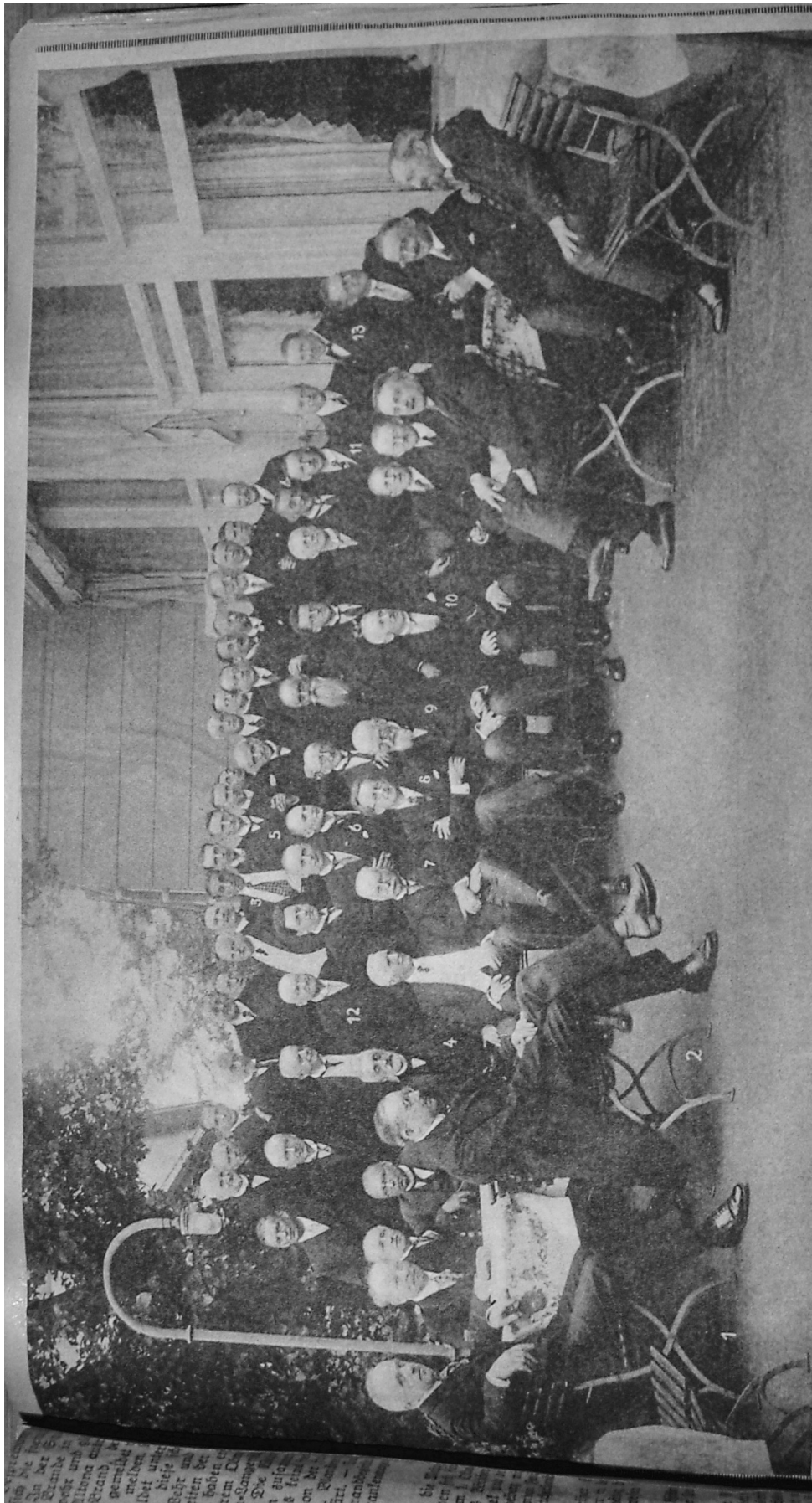




RAOUL DUFY—PARIS.

GEMÄLDE »DER TÜRKENREITER«
MIT GENEHM. DER GALERIE FLECHTHEIM.





Die Teilnehmer an der Eröffnungsfeier: Hofrat Broderfen (1), Geschäftsführer des Kunstvereins und der Ausstellung, Regierungsdirektor Dr. Meyer (2), Vorsitzender Alfred Flecht-
 im (3), Direktor Sauerlande (4), Friedrich Zillers-Helfermann (5), Bürgermeister a. D. Melle (6), Bürgermeister a. D. Dr. Schramm (7), Reichsfinanzrat Dr. Heßel (8), Graf
 Kalkreuth (9), Präsident Noß (10), Dr. Hans Friedrich Blund (11), Dr. Rauer (12), unser Kunstreferent Harry Heuß-Löwenstein (13)

Phot. Strich





35 Beckmann, Die Barke *Mit Genehmigung von*
J. B. Neumann, New York
Besitzer: Nationalgalerie, Berlin



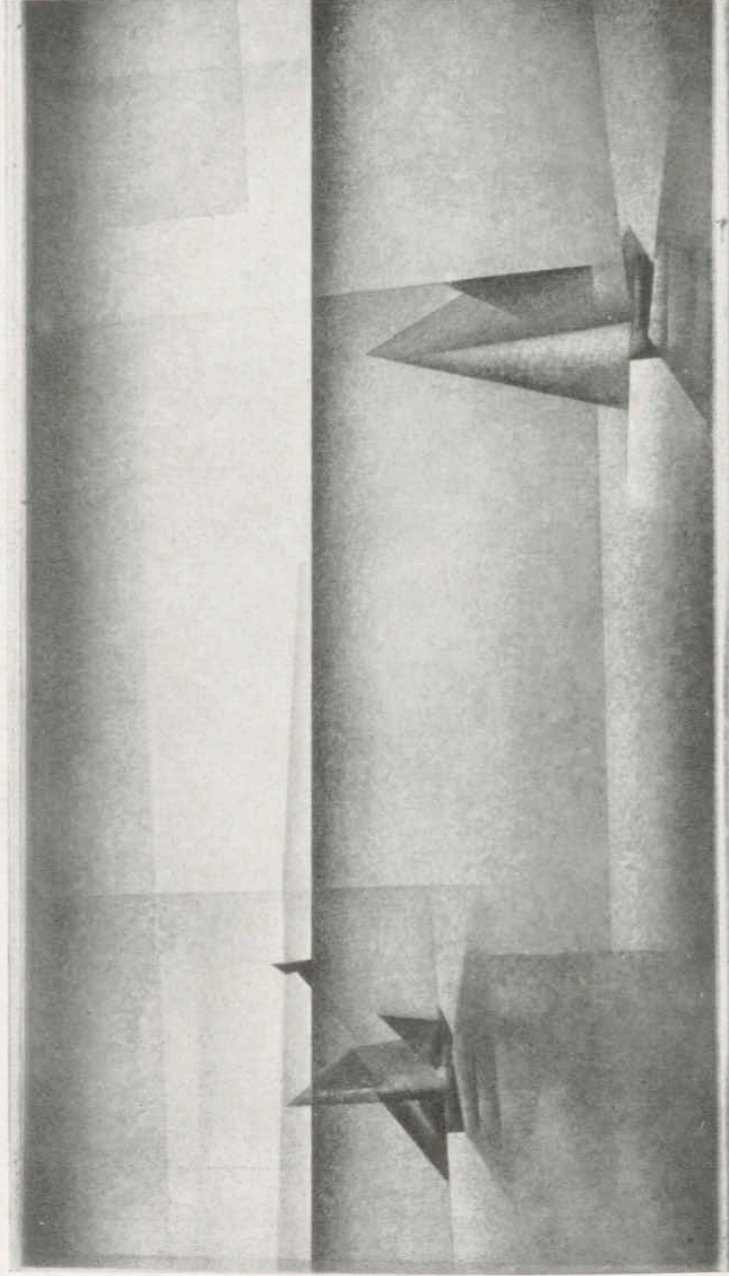


31 Baumeister, Handstand



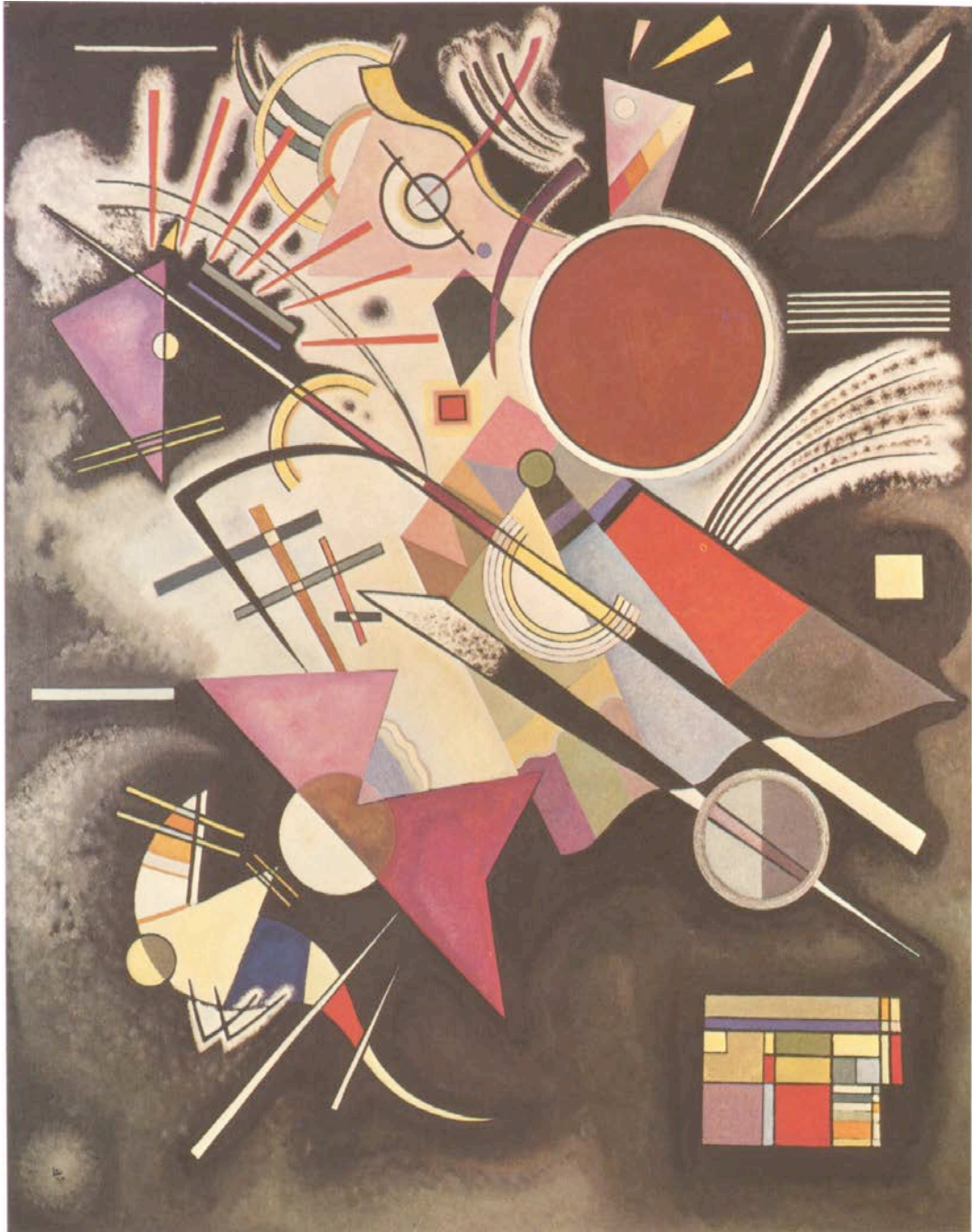
166 Braque, Der Kamin

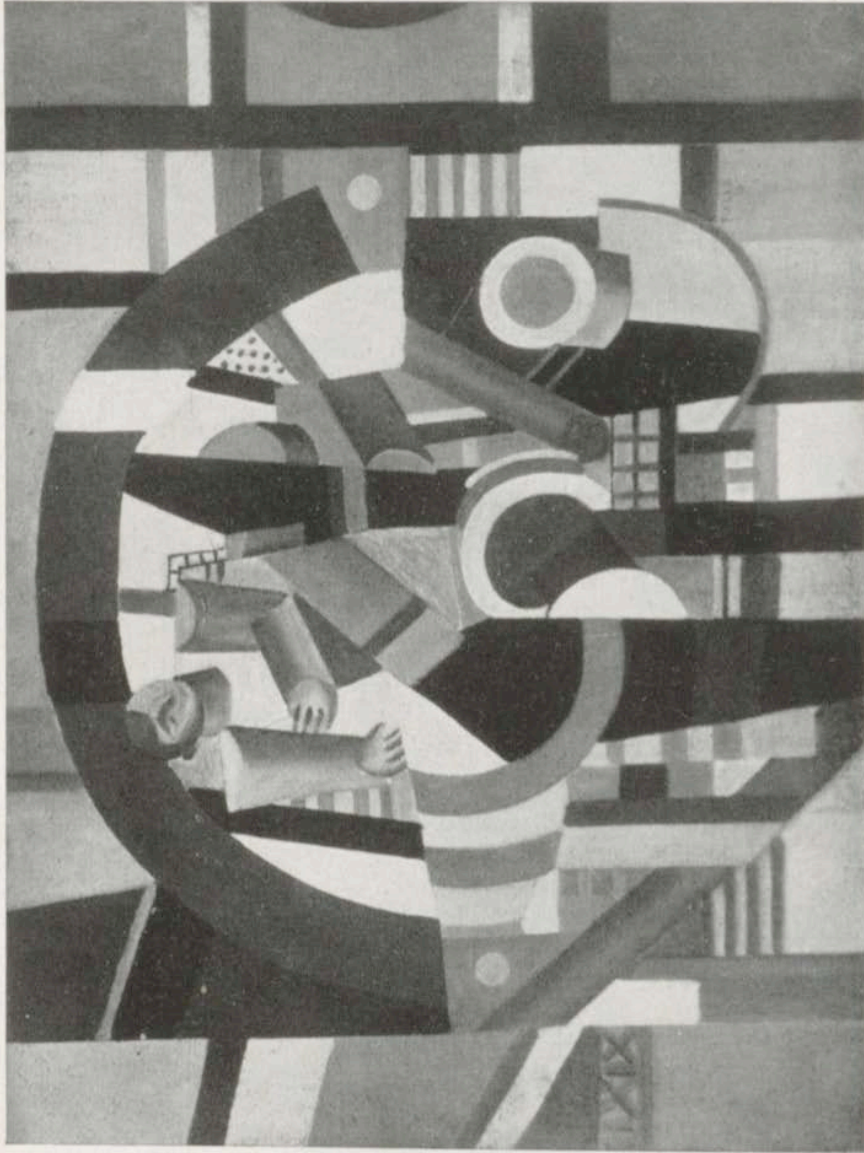
*D. G. A. (Galerie Flechtheim)
Sammlung Dr. G. F. Reber, Lugano*



48 Feininger, Regenklarheit

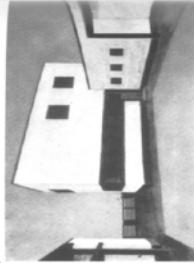
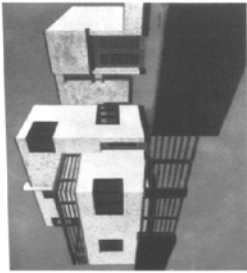
Besitzer: Alfred Heß, Erfurt



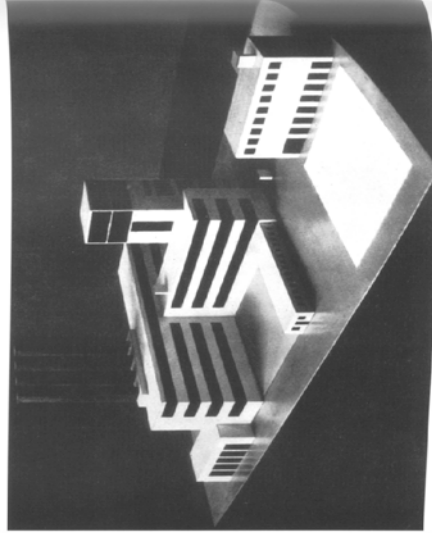


199 Léger, Der Flieger

D.A.A. (Galerie Flechtheim)

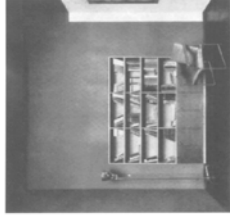


PROJEKT TISCHLEREIERWERKSTATT MIT WOHNHAUS IN OSDORFER

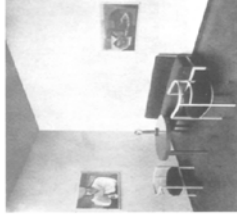


STUDIE KERAMISCHE FABRIK

9/4



BIBLIOTHEK



HALLE



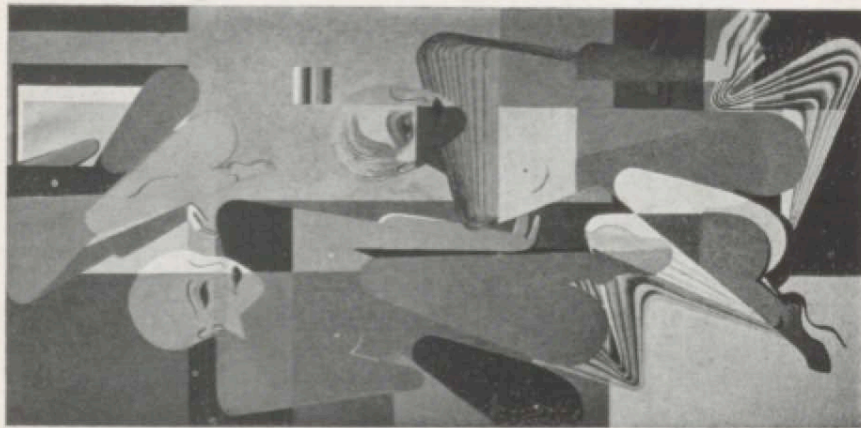
SPEISEZIMMER



WOHNZIMMER

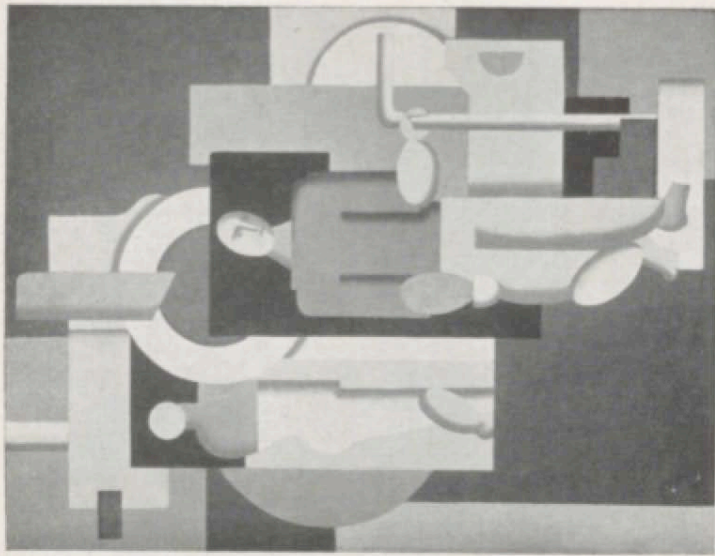
AUSSTELLUNG
DER HAMBURGISCHEN
SEZESSION 1928 INNENRÄUME

9/5



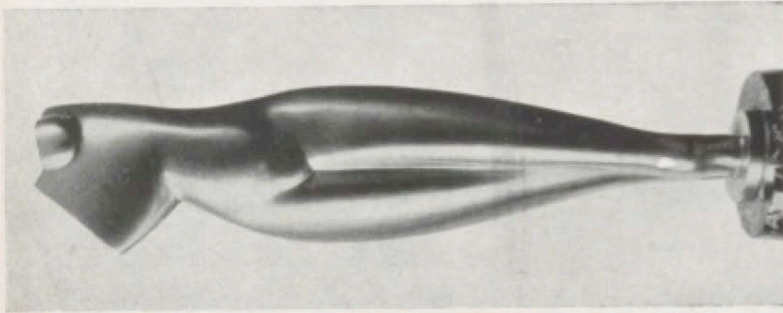
Johannes Molzahn: Legendares, 1928

18



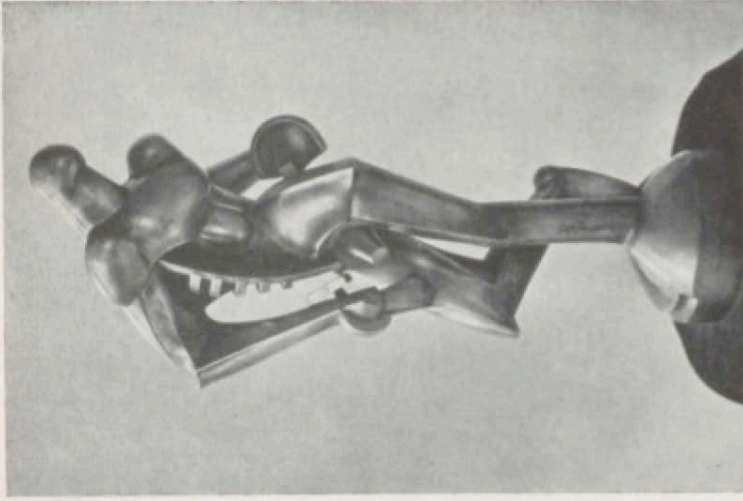
Willi Baumeister: Maschinen, 1927
(mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin)

19



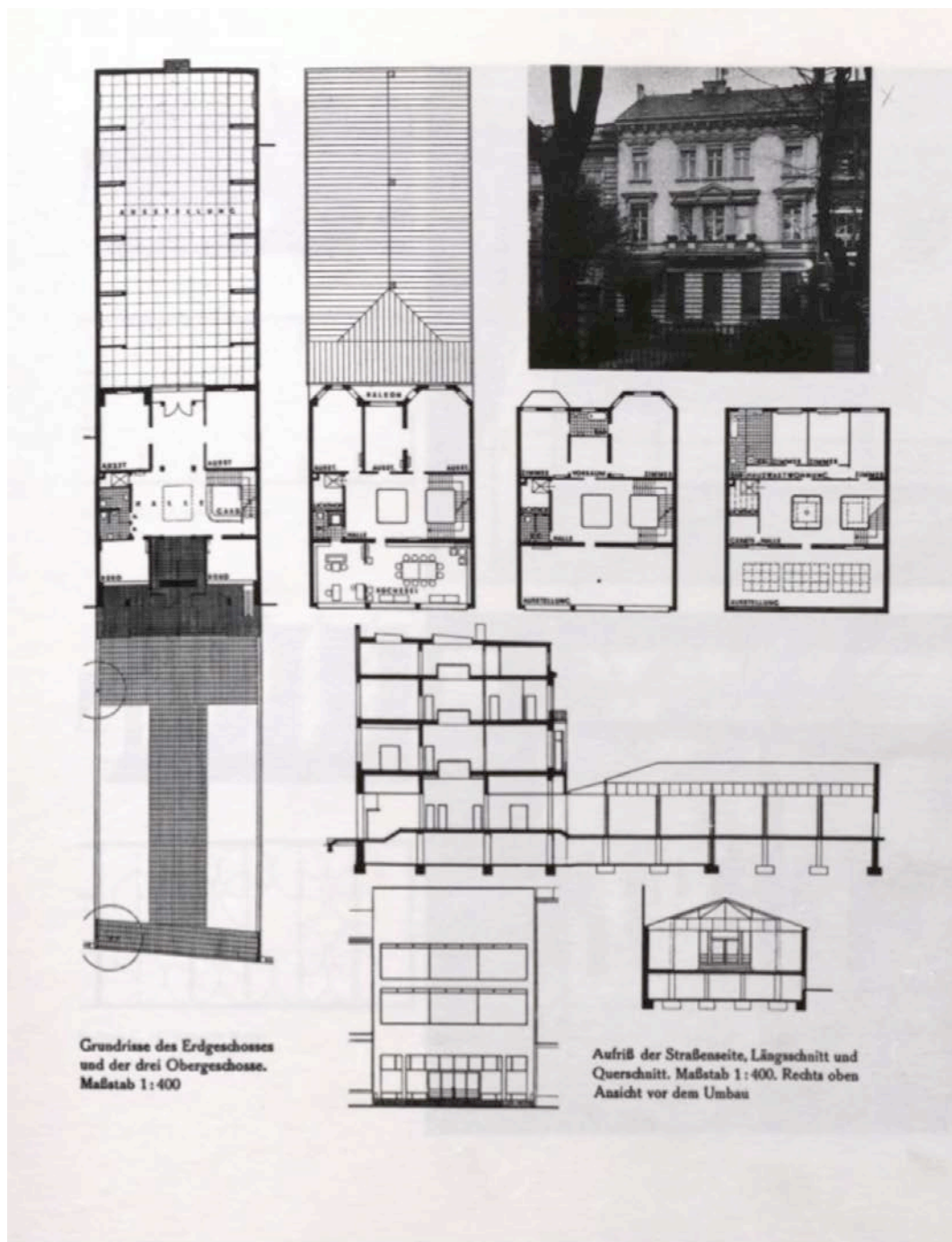
Alexander Archipenko: Frauentorso
(mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin)

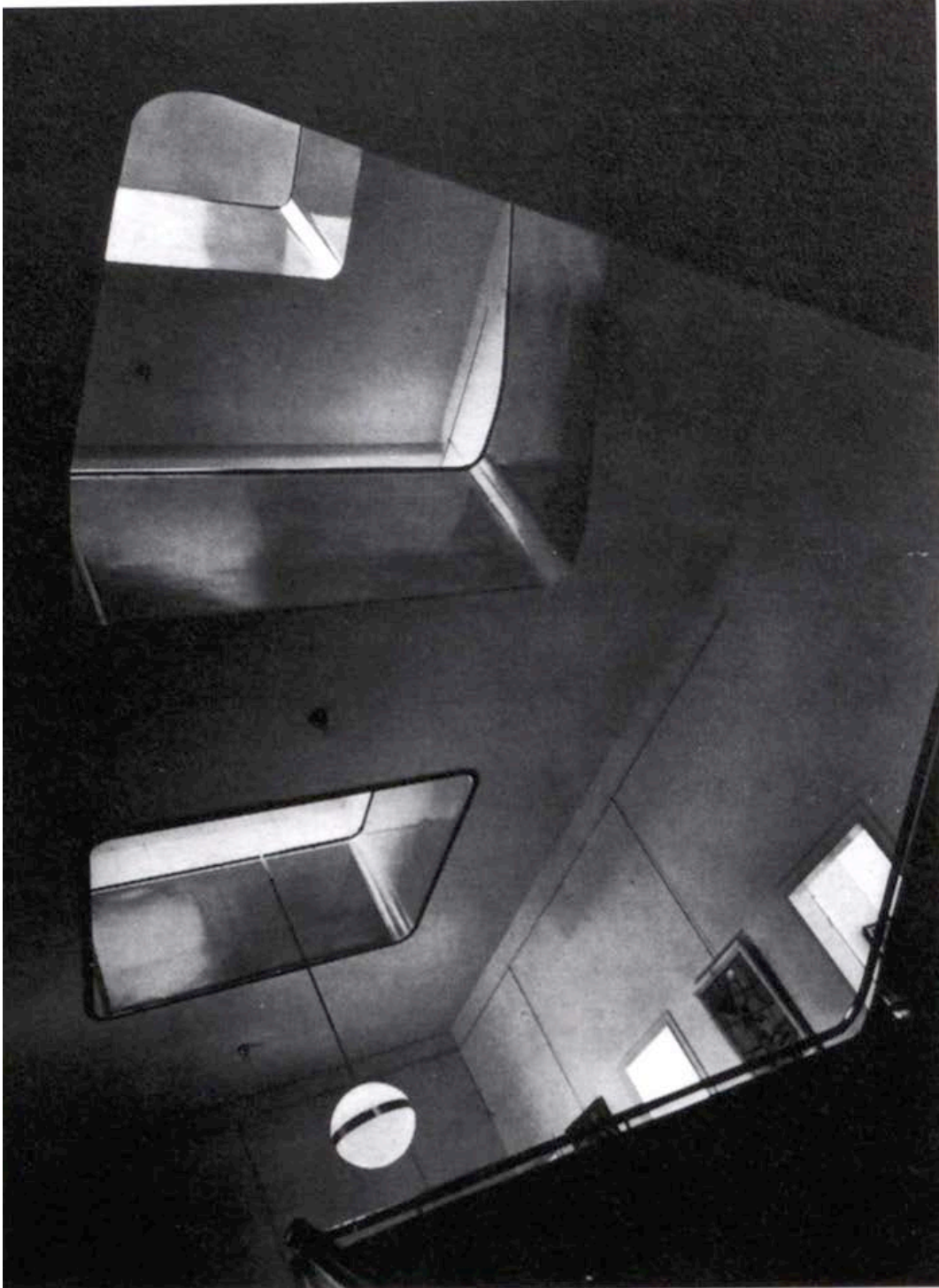
34



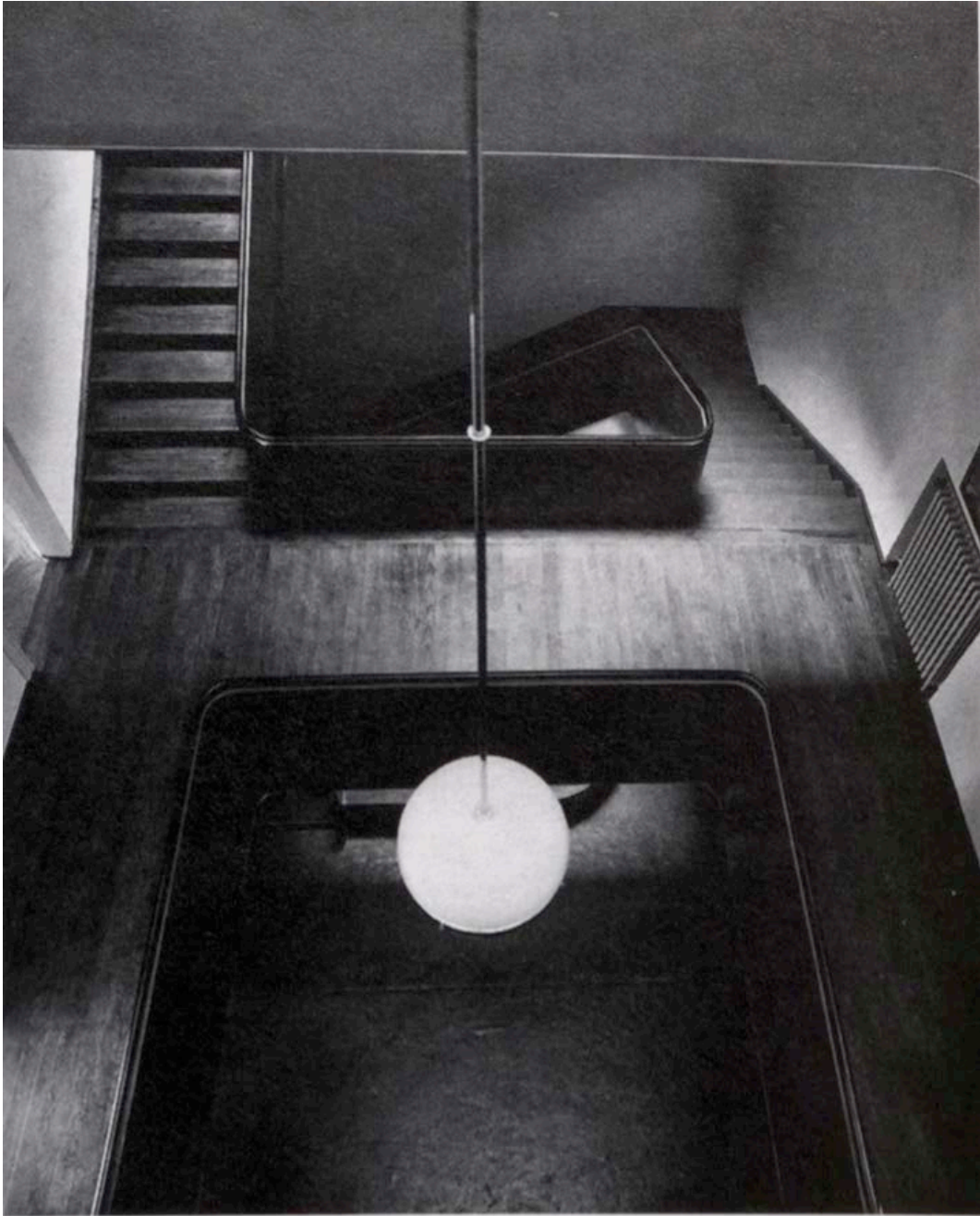
Rudolf Belling: Organische Formen, Bronze 1921
(mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin)

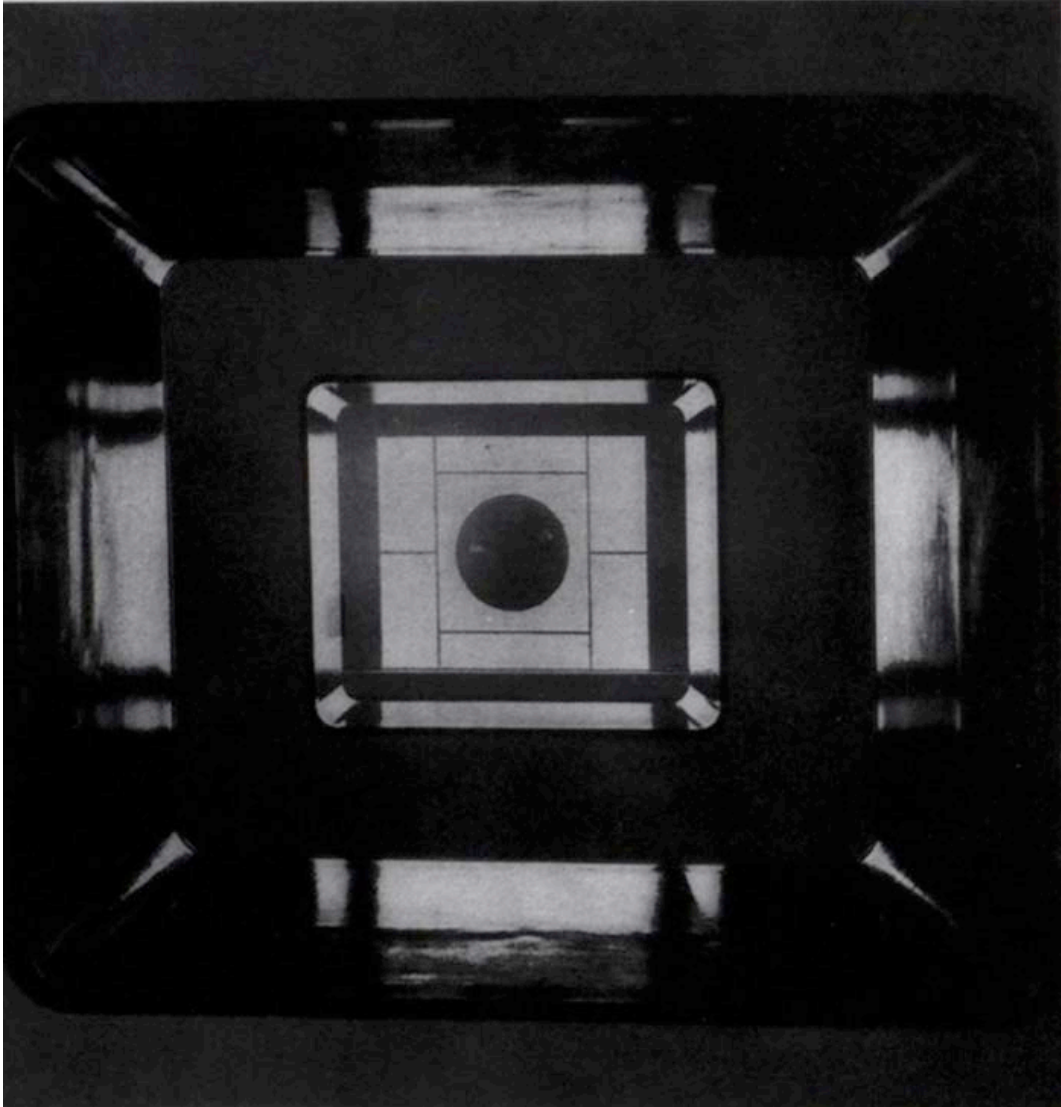
35

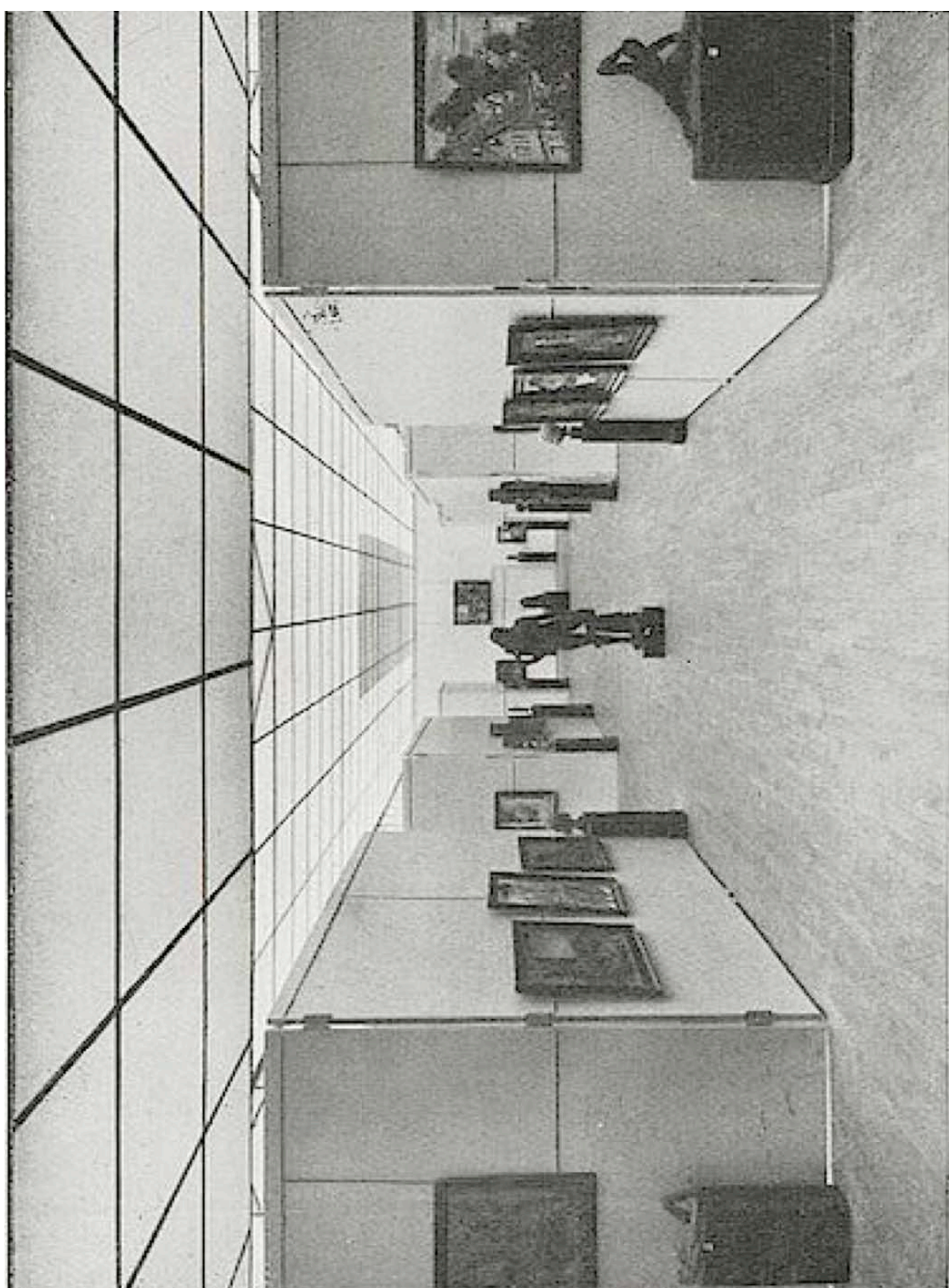


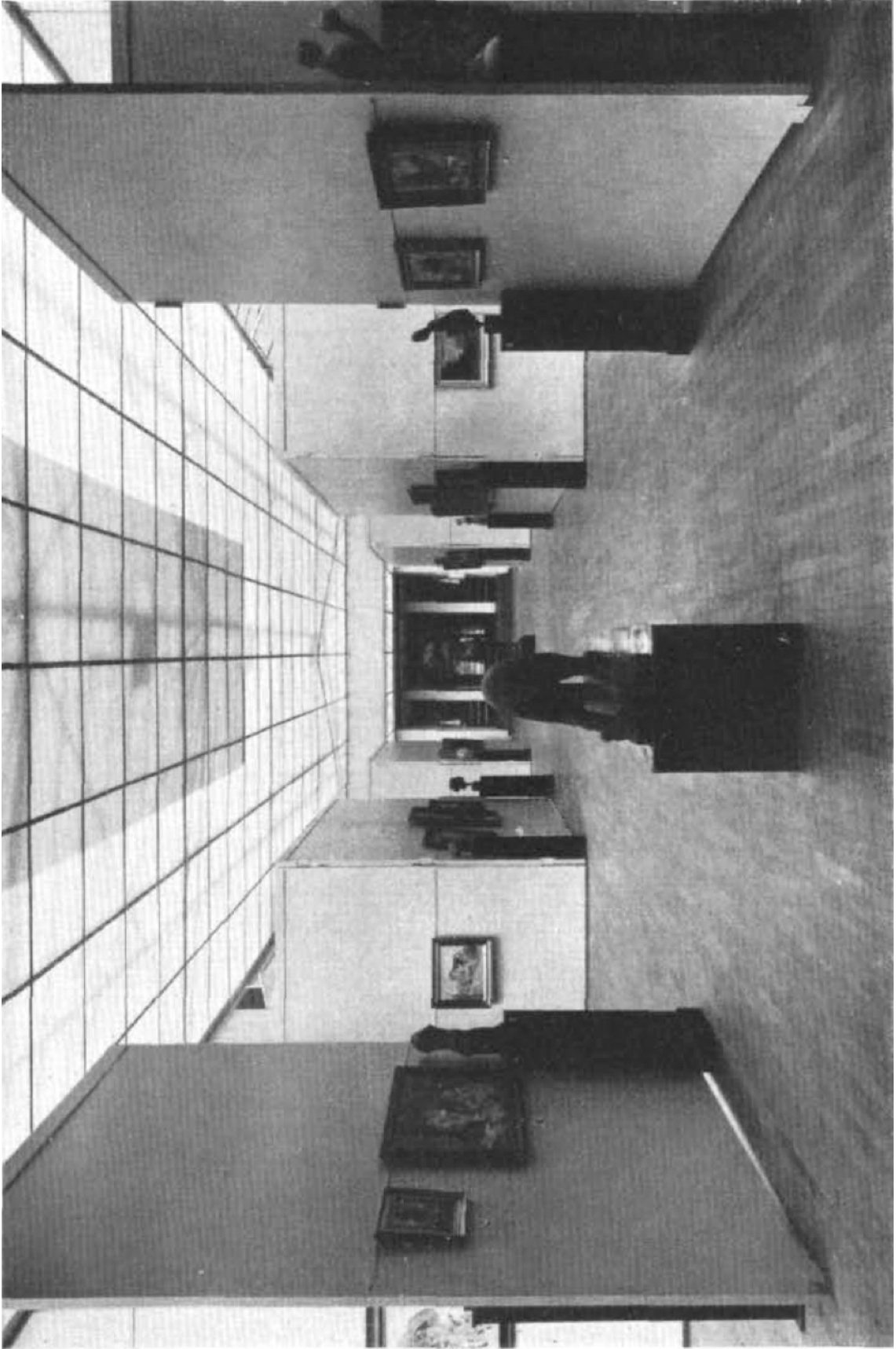


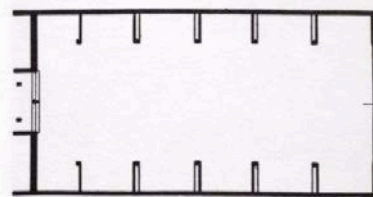
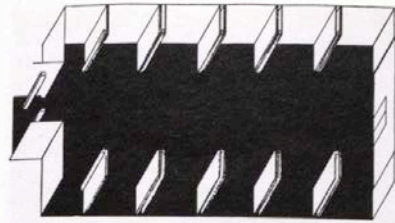
91a



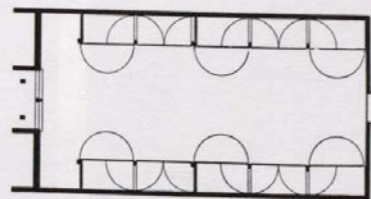
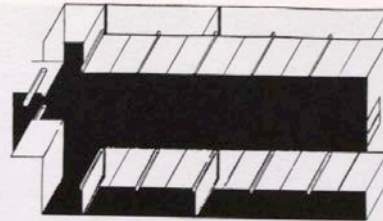




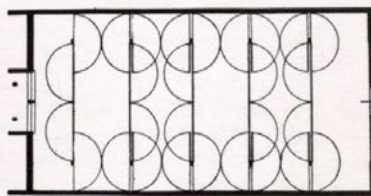
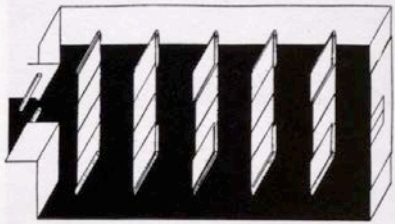




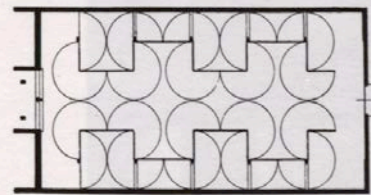
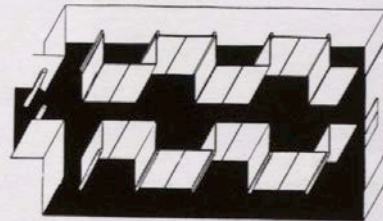
Stellung A. 118 laufende Meter



Stellung B. 74 laufende Meter



Stellung C. 167 laufende Meter

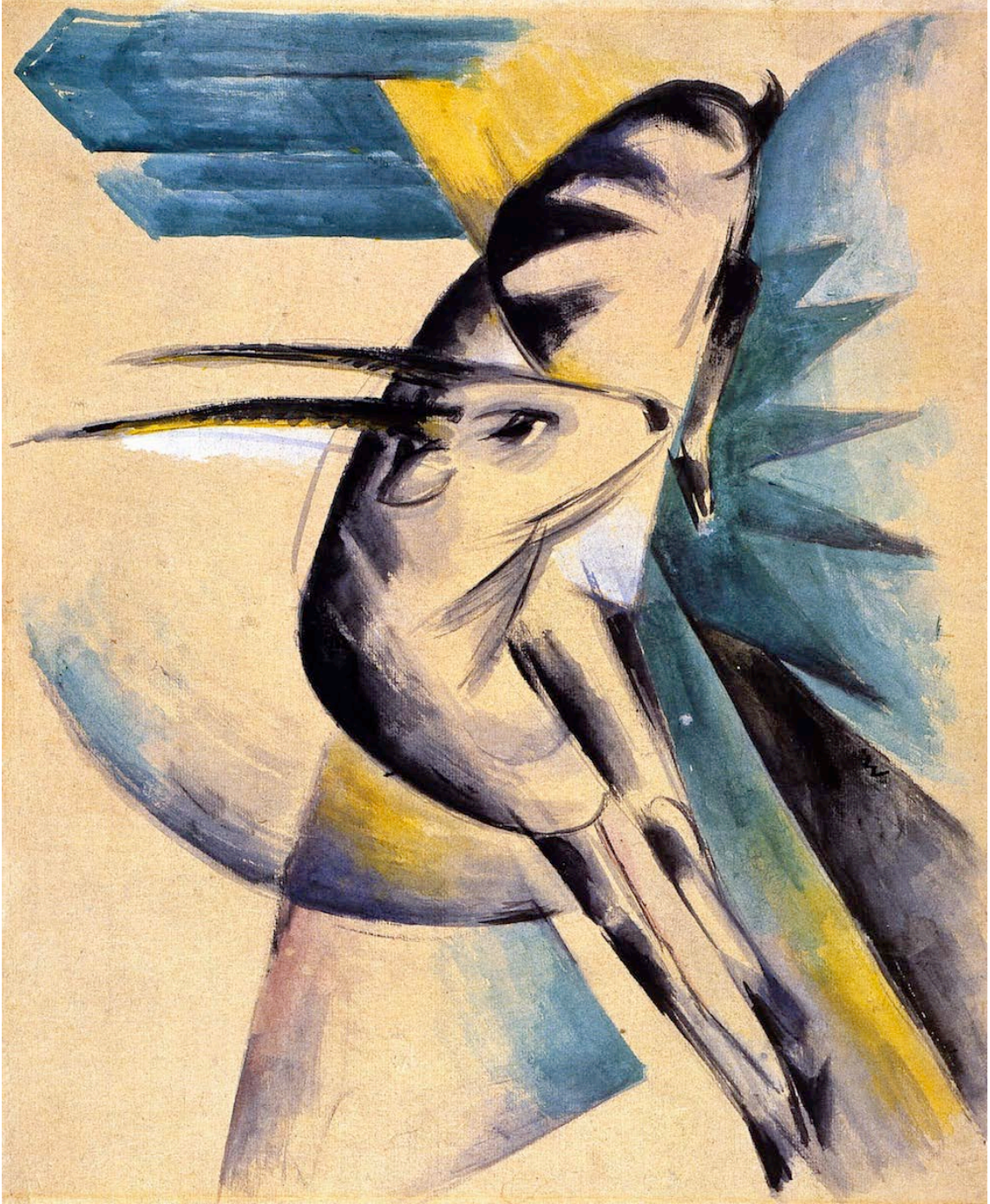


Stellung D. 204 laufende Meter



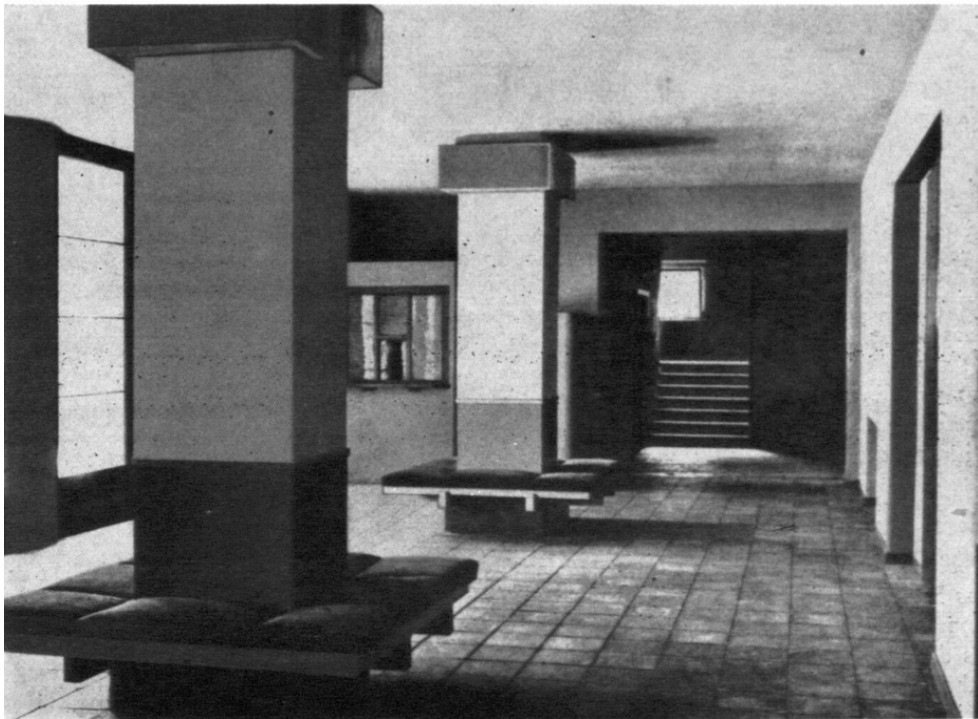
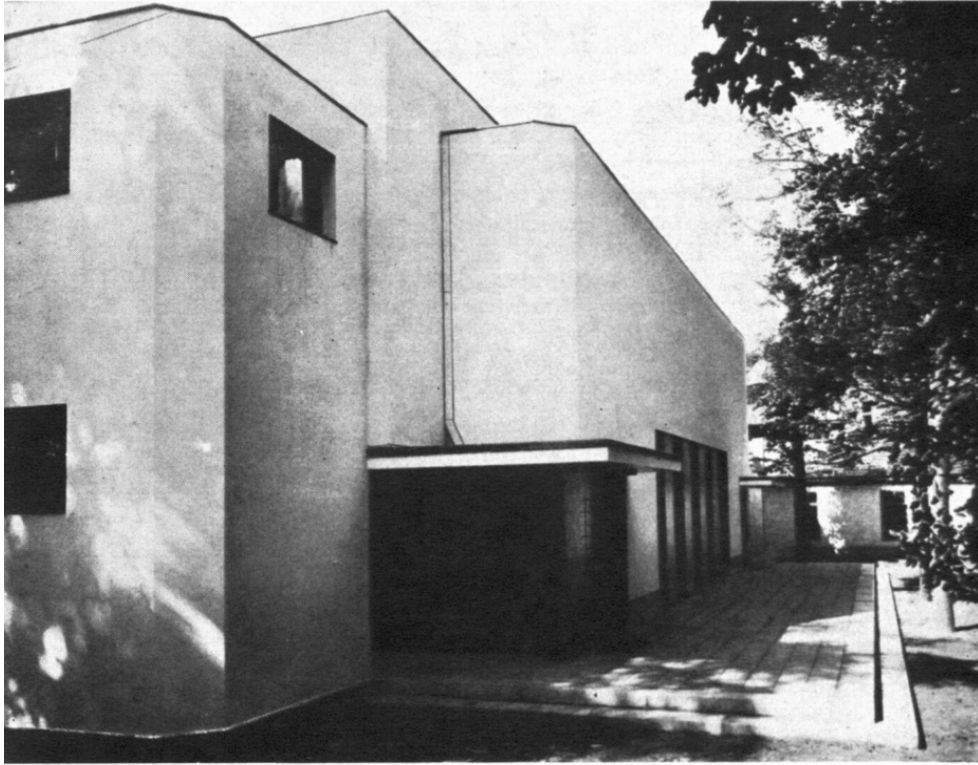














Gleichzeitig mit der Haesler-Ausstellung zeigen wir eine kleine Sonderausstellung

WILLI BAUMEISTER

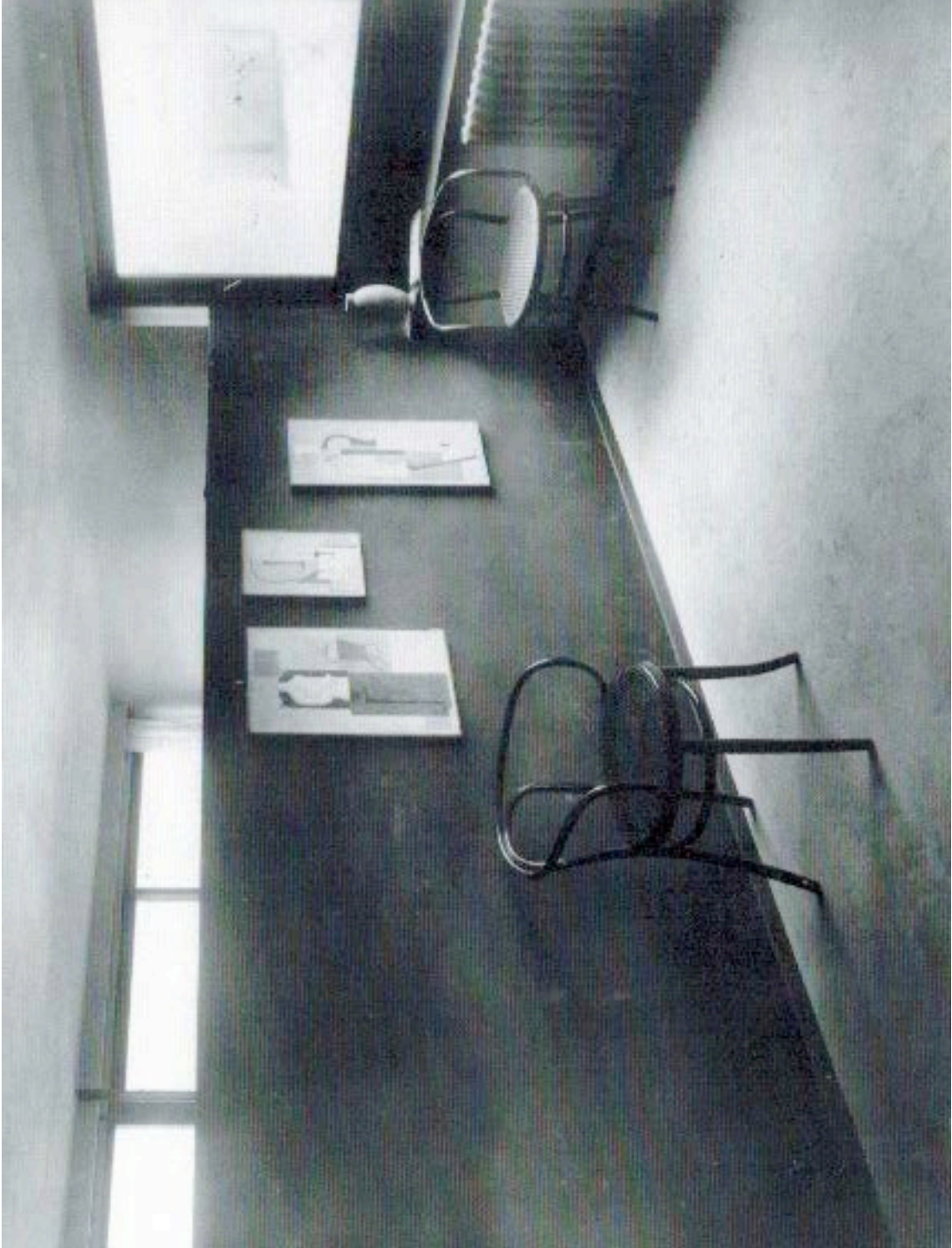


Willi Baumeister, Drei Kompositionen

WILLI BAUMEISTER ist in Hannover kein Unbekannter. Die Galerie Garvens machte schon vor vielen Jahren mit seiner Kunst bekannt. Baumeister, der 1889 in Stuttgart geboren ist, ist ein Schüler Adolf Hölzels, der in Hannover durch die Glasfenster in Festsaal der Bahlsenschen Fabrik und die große Reihe Bilder der Beindorffschen Sammlung bekannt ist.

Baumeister, der ebenso wie Hölzel vom Impressionismus ausgegangen ist, hat seit seinen 1919/20 entstandenen „Mauerbildern“, die im Hinblick auf eine neue, damals noch im Werden befindliche Architektur entstanden, Einfluß auf die Entwicklung der modernen Malerei in Deutschland und Frankreich ausgeübt. Diese „Mauerbilder“ entwickelten sich in geistigem Austausch mit Oskar Schlemmer, der damals gleichfalls in Stuttgart lebte, und dem bei uns noch viel zu wenig bekannten Schweizer Maler Meyer-Amden. Von diesen flächenhaften, reliefartigen Bildern, in denen sich figürliche Themen mit konstruktiven Flächenaufteilungen verbanden, kam Baumeister einerseits zu einer neuen figuralen Malerei ohne Psychologie und Naturalismus, zu seinen Sportbildern mit ihren straffen, statuarisch strengen Gestalten, andererseits zu abstrakten Formgebilden, in denen die Freude an der Exaktheit „maschineller“ Formen, am „Funktionieren“ eines Formorganismus deutlich wird. In den letzten Bildern scheint sich eine neue Entwicklung anzubahnen. Die Bilder werden malerisch lockerer, surrealistische Elemente ziehen in Baumeisters Formordnungen ein.
Bier.

Unsere Abbildungen wurden uns freundlicherweise von dem Akadem. Verlag Dr. Fr. Wedekind, Stuttgart, zur Verfügung gestellt. Sie sind dem 1927 von Werner Gräff herausgegebenen Buche „Willi Baumeister“ entnommen, das ebenso wie das 1931 in dem Antwerpener Verlag „Editions Sélection“ erschienene Heft über Baumeister auf unserem Lesetisch ausliegt.

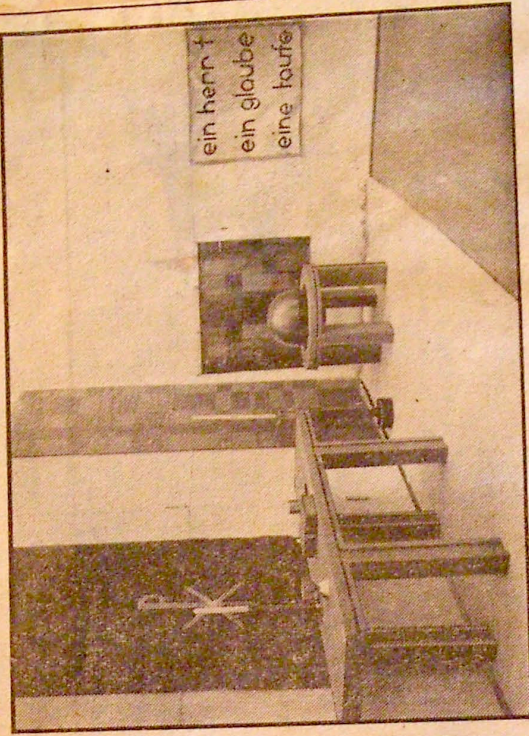
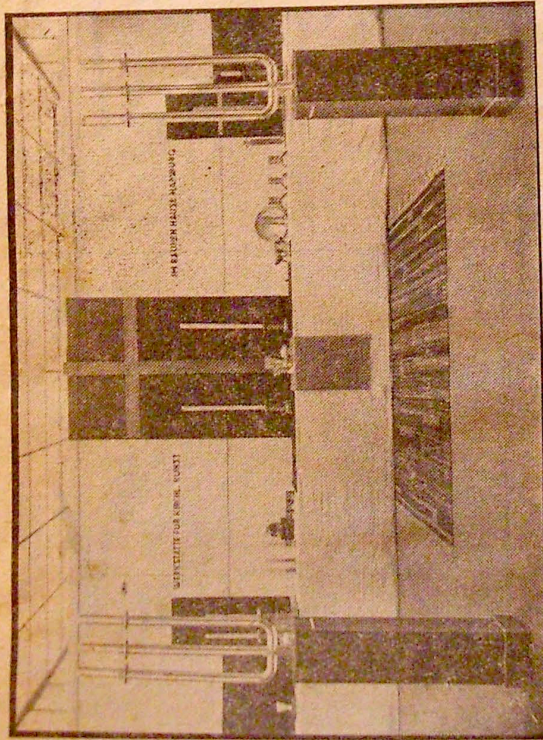




101a



Ausstellung Kult und Form.



ein herr f
ein glaube
eine taufe

Phot. Hamburger Fremdenblatt.

Im Kunstverein Hamburg findet gegenwärtig eine Ausstellung religiöser Kultgegenstände statt.

Hamb. Fremdenblatt v. 26. 9. 31

Ausstellung
Künstler von den
tiert. — schilber
nisse. Der Rhe
Weinhänge, tief
variablen Linien
Die Disziplin de
etwas strengere
müht man die se
ja die Lithogra
das auch nicht
vertragen, die
Uebersetzung de
Studien zeigen
Nachspüren in
Im Kunstg
von Dougl
Tiegelformen
Meister zeigen
knalligen Effet
Hb. am

Hamb.

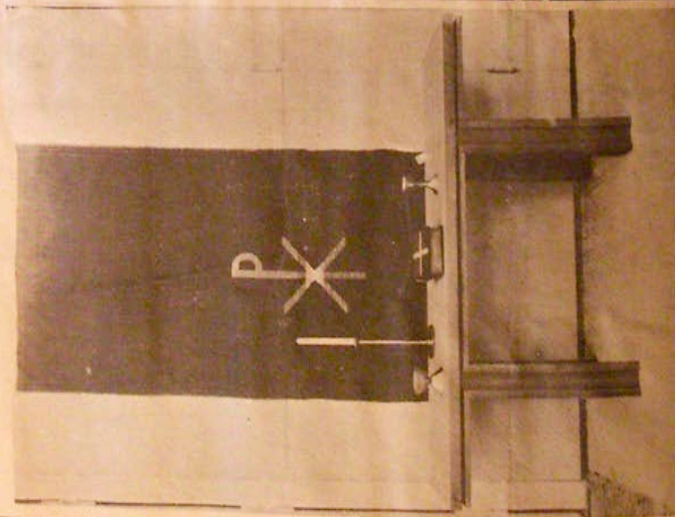
sonnt
ist nur noch
tags 10-14
— Aquar
8. bis 18. 9.
straße 31.
stellung laus
gezeigt.
— Erst
Sollsehen an

Hamburgs Nachrichten v. 19. Sept. 1931

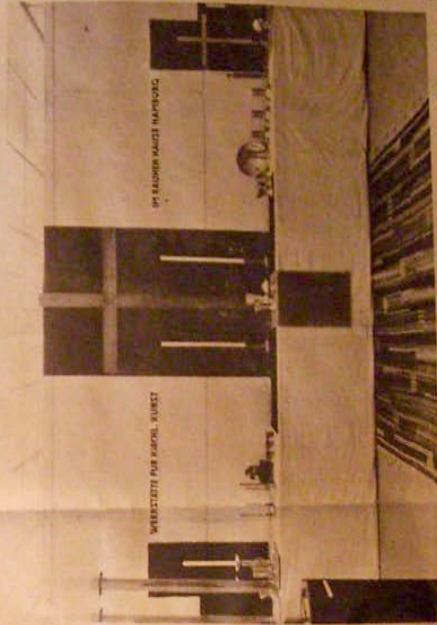
„KULT UND FORM“ MODERNE KIRCHENKUNST AUSSTELLUNG IM HAMBURGER KUNSTVEREIN



Altartisch, hergestellt von der „Werkschule für christliche Kunst im Neuen Haus“



Altartisch mit Altartuch

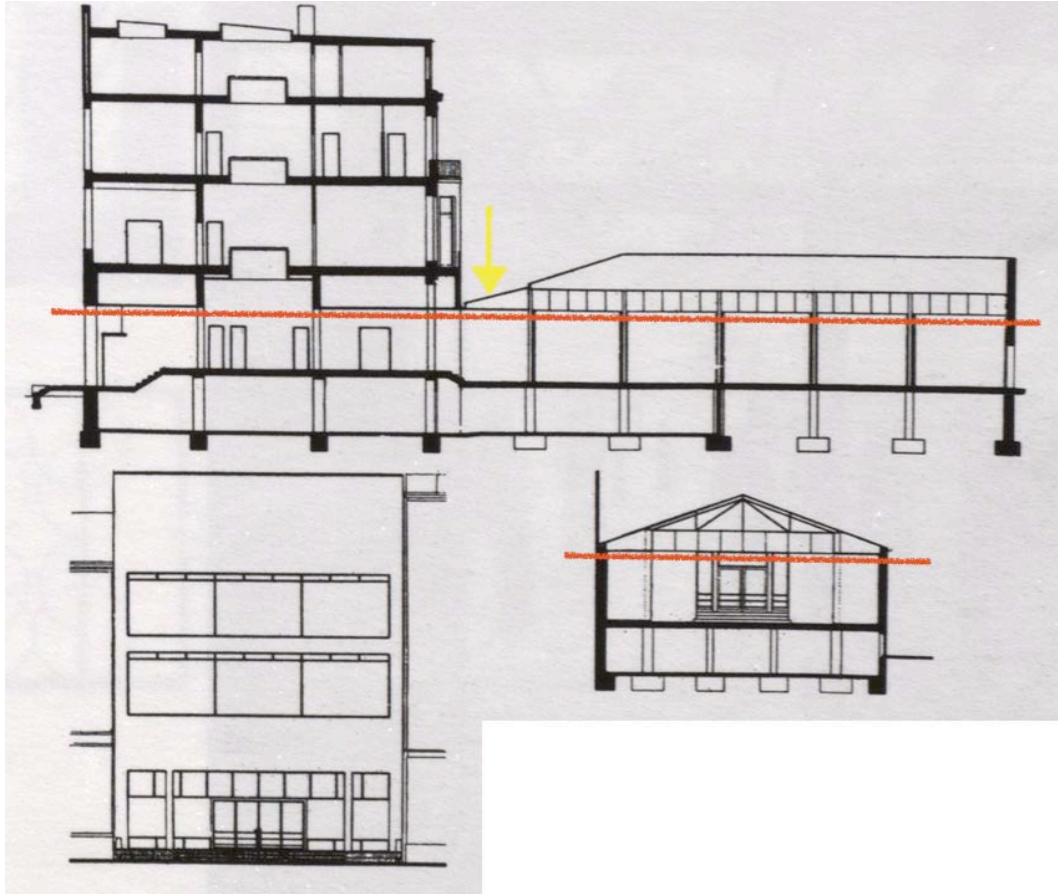


Werkstätte für Kunst, Kunst

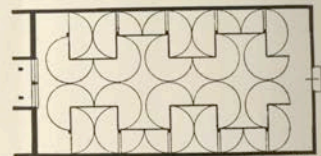
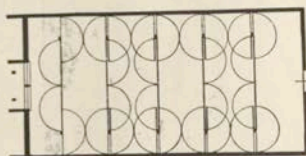
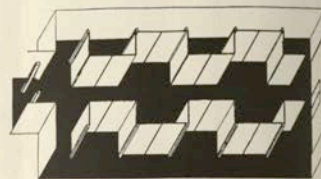
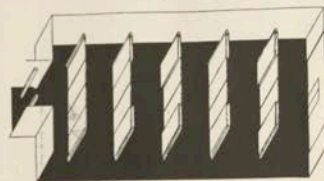
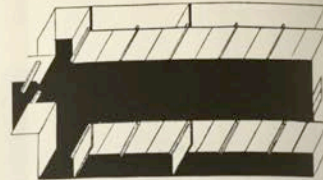
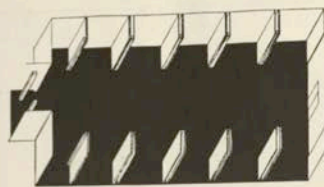
Im Neuen Haus Hamburg

Ungewöhnliches Stuhlgestell, aus der „Werkschule für christliche Kunst im Neuen Haus“









Móderez Basfornas

AN EXHIBITION ROOM, HAMBURG, GERMANY KARL SCHNEIDER, ARCHITECT

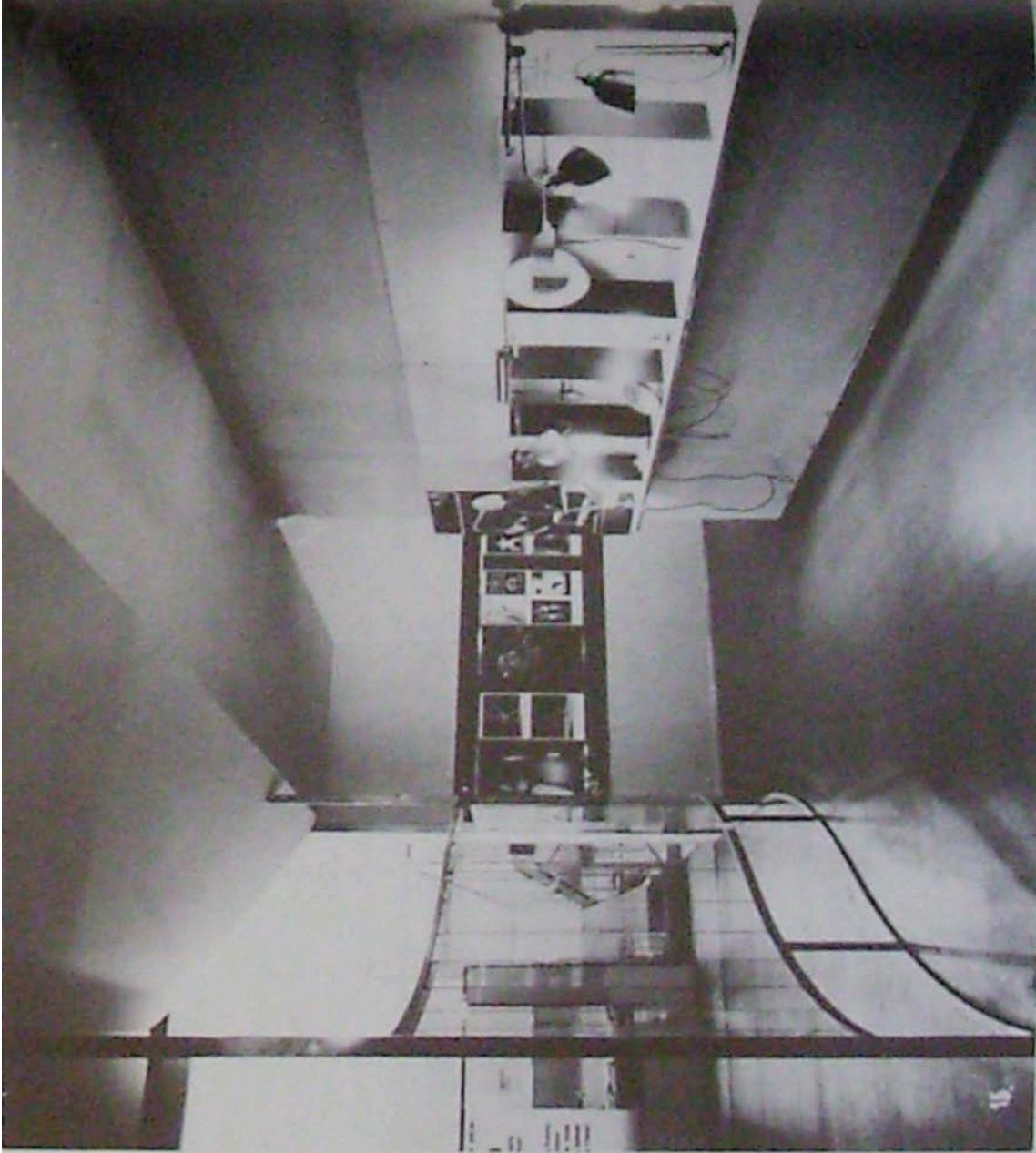
Most art exhibition rooms are not designed exclusively for display of pictures. They are also used for sculpture, prints, photography, architecture, etc. Each of these arts has certain conditions. There also exists the problem of exhibiting various arts at the same time. The ideal exhibition room must at any time be able to fit these different conditions. We should be able to isolate and to divide; to reduce and extend space. The best solution, therefore, is a flexible room such as the architect Karl Schneider, professor at the State Art School in Hamburg, has designed in his remodeling of the Hamburg Art Association Building. The remodeling was done at minimum cost.

Partitions are of flexible wood veneer panels. The illustrations show some of the combinations which can be made with these panels. The amount of wall space can be multiplied about three times inside a given space. The room has a complete skylight in order to insure lighting under all conditions.

SPECIAL BUILDING TYPES

THE ARCHITECTURAL RECORD

230 AN EXHIBITION ROOM

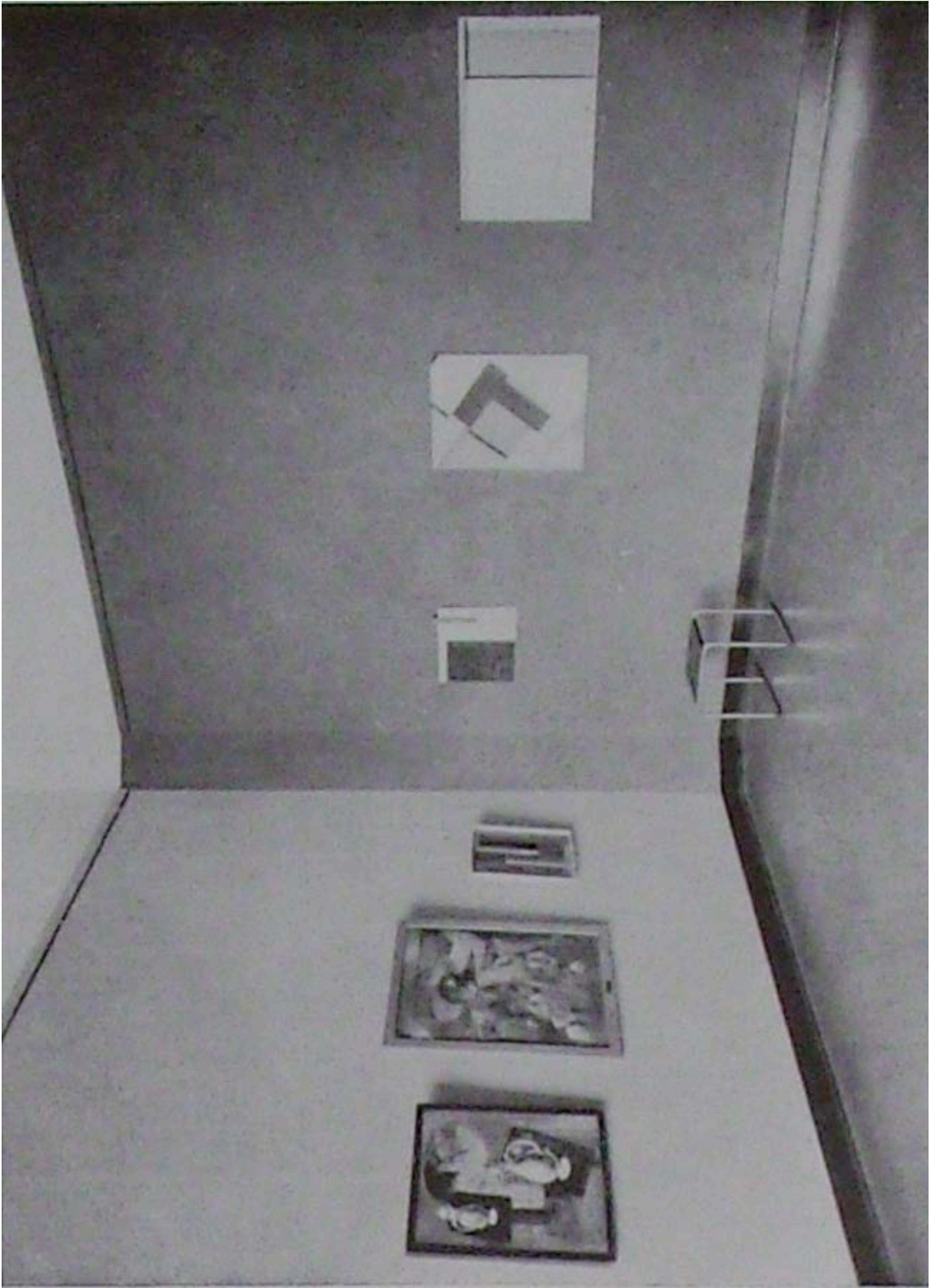


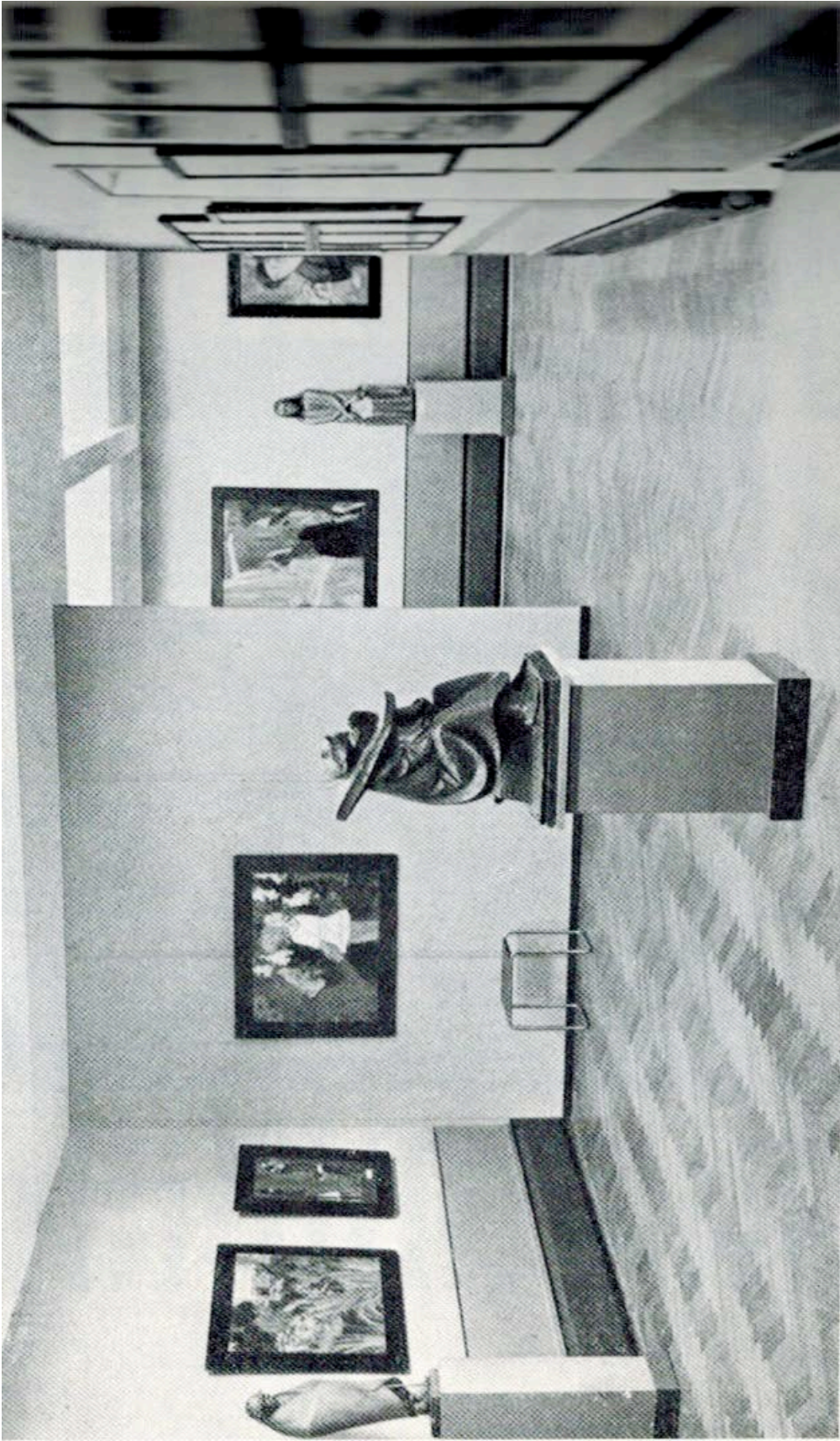


108a

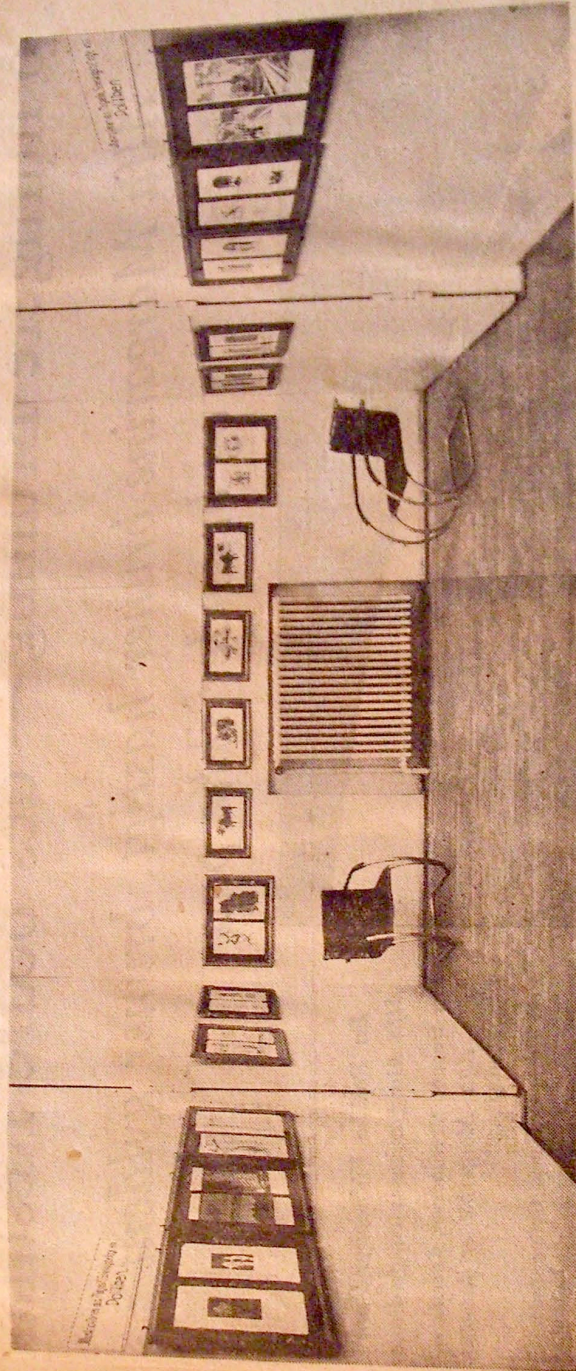






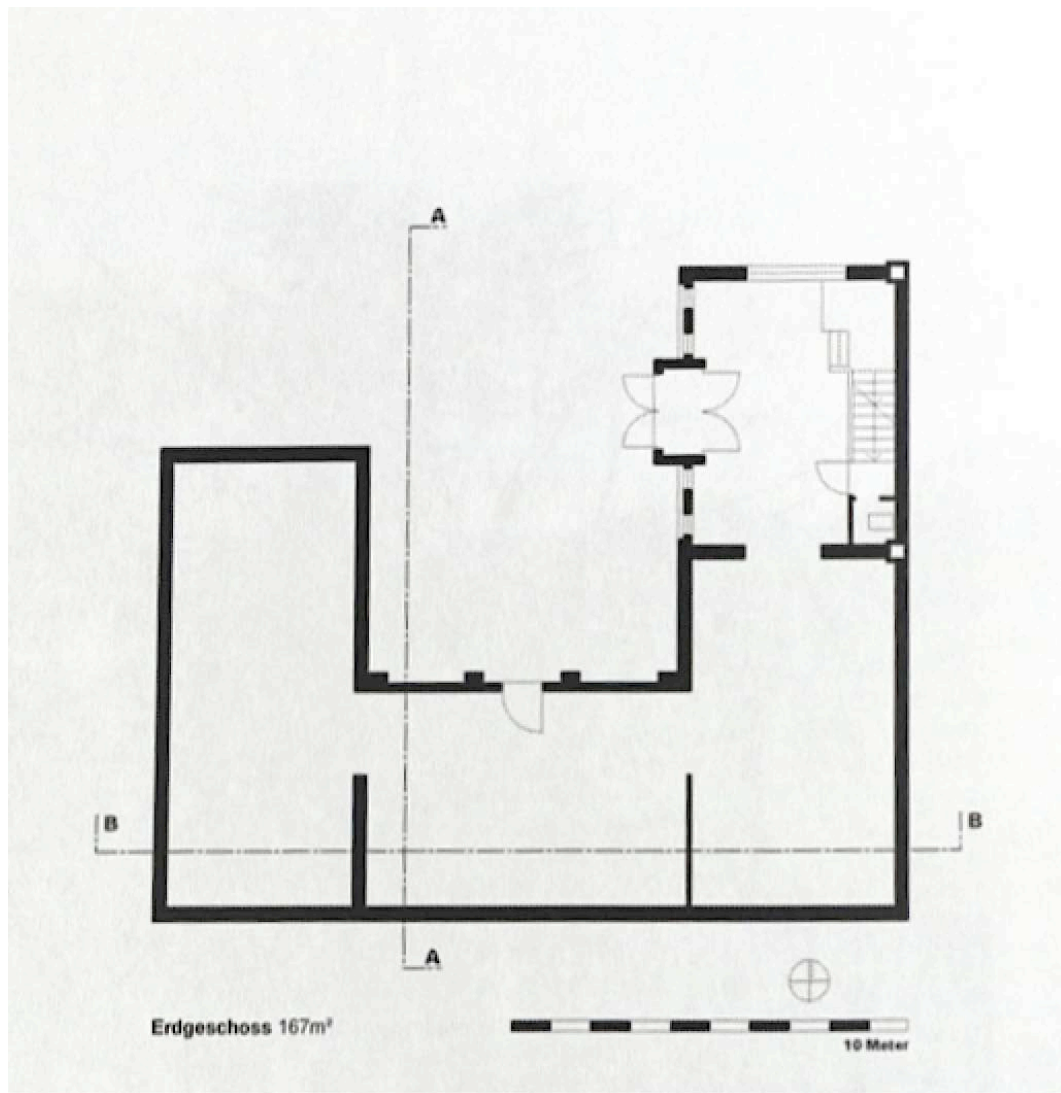


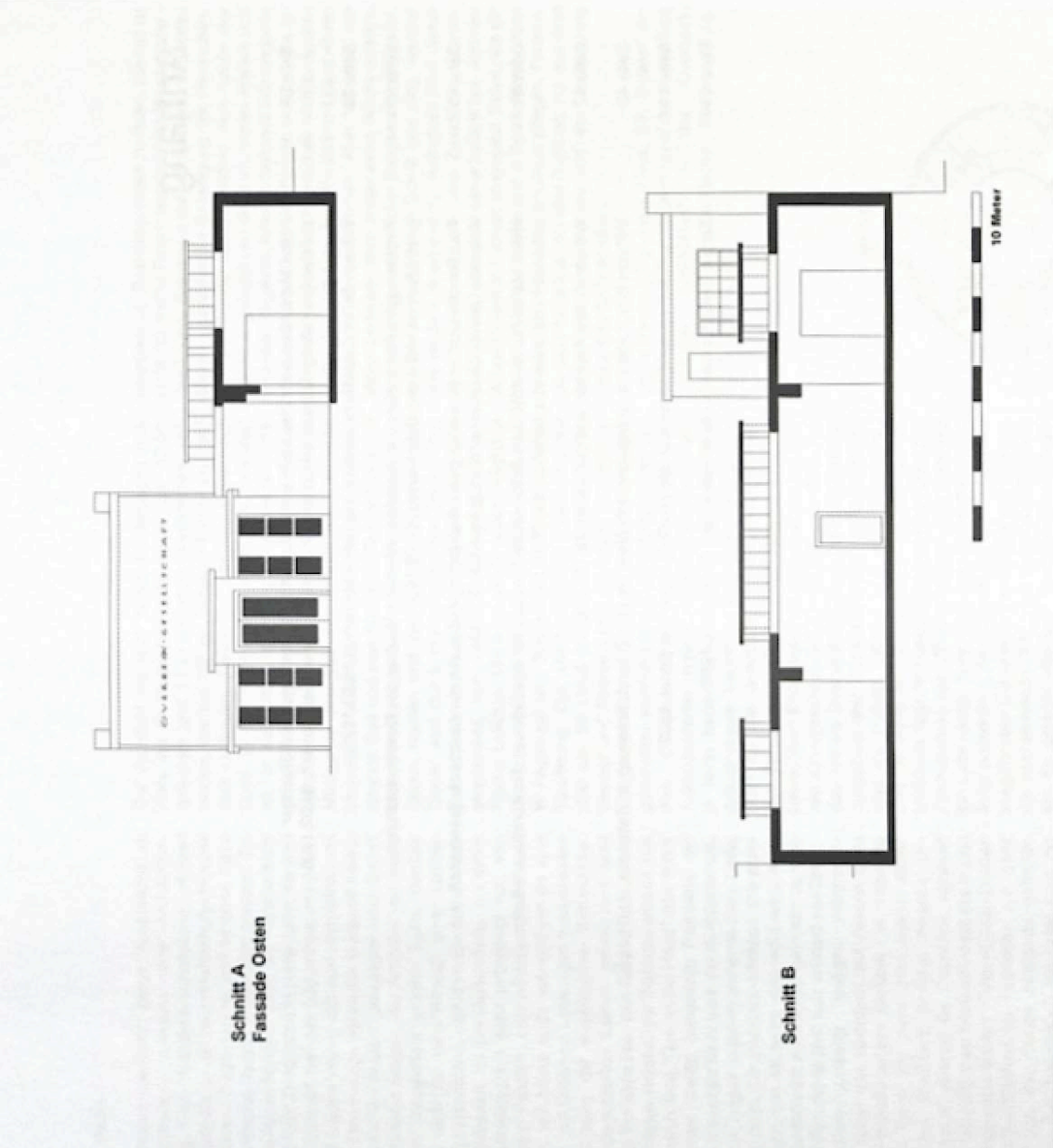
Magasinet's farvelagte Tegninger paa Udstillingen i Hamborg

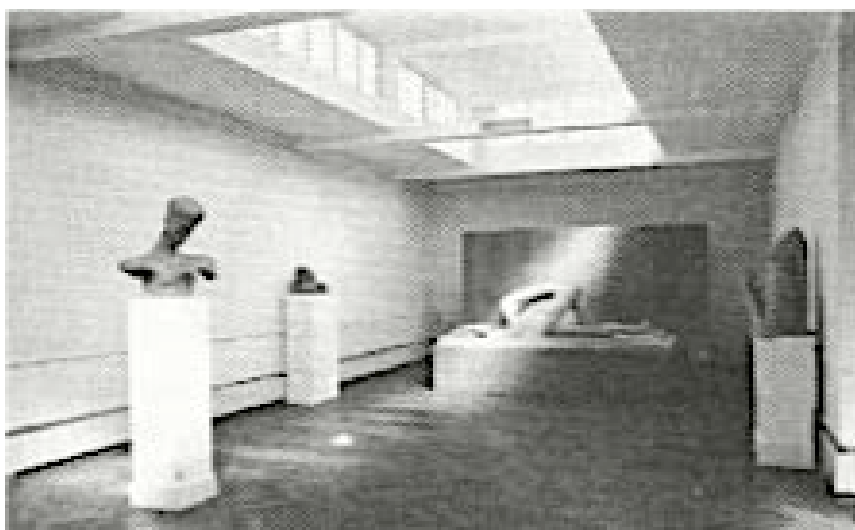


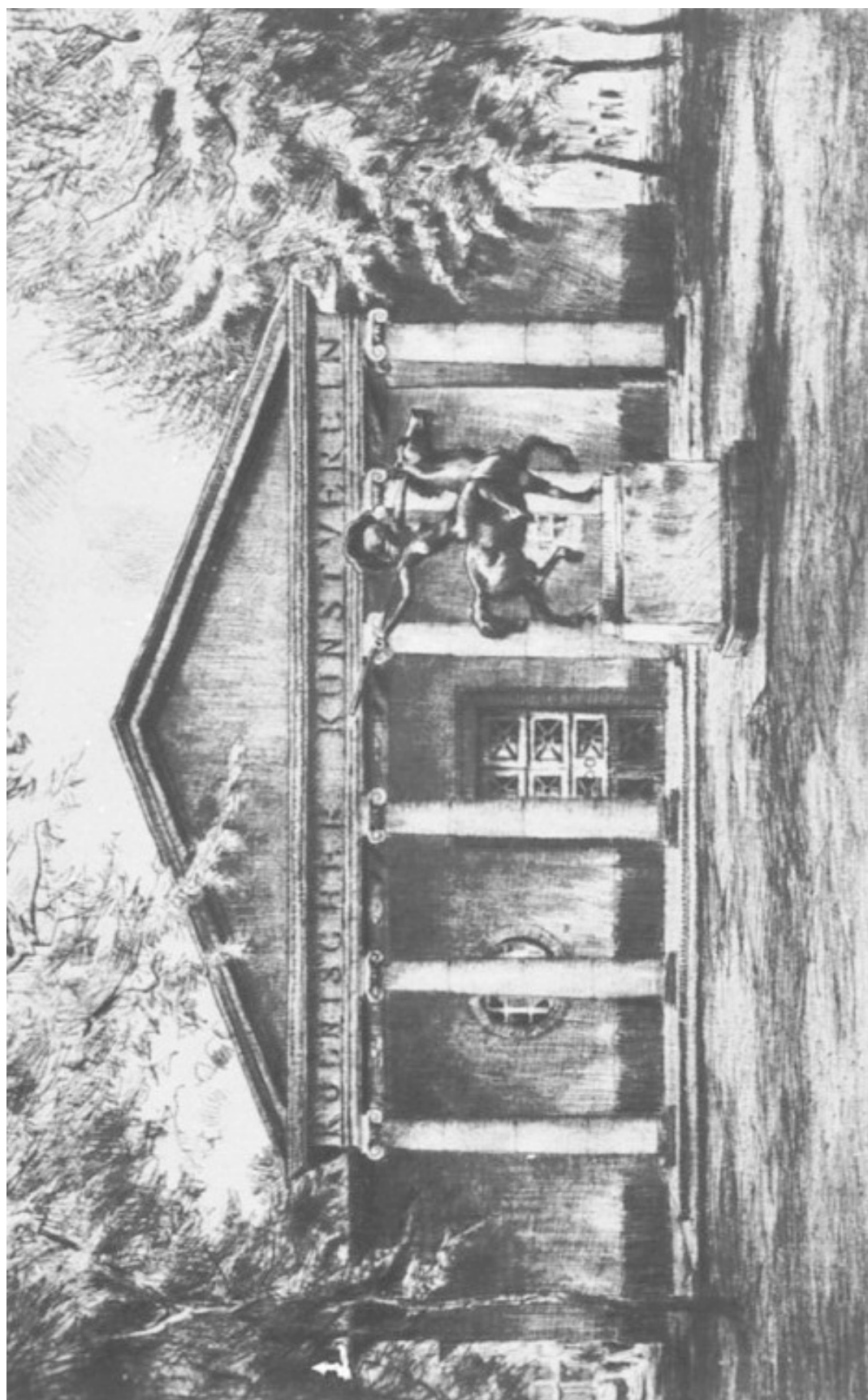
Oventor ses den Vægplads, som Magasinet's Tegninger optager paa Udstillingen af danske Malerier i Hamborg. Det er den tyske Arkitekt W. Jakstein fra Altona, der paa eget Initiativ har samlet Udklip af Magasinet's farvelagte Illustrationer og ophængt dem, smukt indrammet, for at gøre Propaganda i sit Hjemland for Kunsternes Anvendelse i Pressens Tjeneste.

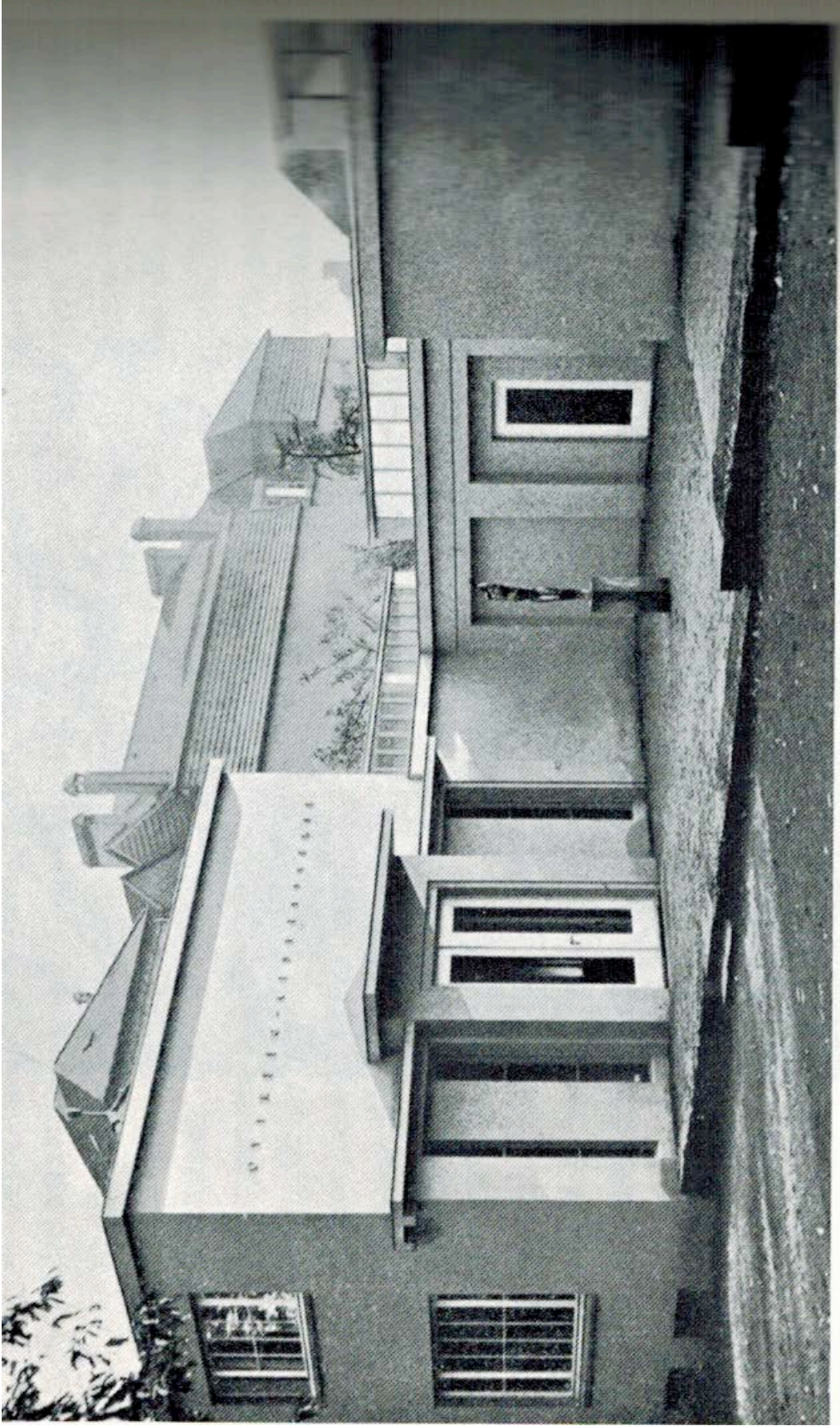
Arkitekten W. Jakstein 2.10.32





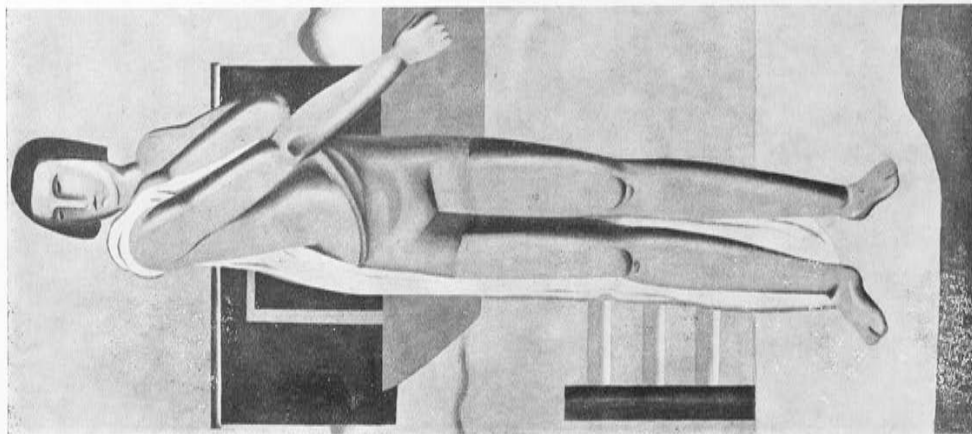












**Verzeichnis der aus-
gestellten Werke von
Willi Baumeister.**

Bilder:

- Komposition in grau. 1929.
- Frau im Bademantel. 1930.
- Der Bildhauer. 1930.
- Komposition mit kniender
Figur. 1931.
- Tennisspieler mit rotem
Schläger. 1931.
- Komposition auf beige-oval.
1931.
- Figurenbild. 1932.
- Komposition auf olive. 1932.

**Blätter in Tempera
und Blei:**

- Linienbild figural, Tempera.
- Komposition breit, Tempera.
- Tennisspieler, Zeichnung.
- Schachspieler, Zeichnung.
- Frauen, kniend, Zeichnung.
- Frauen mit Geräten,
Zeichnung.
- Figural mit hellen Flächen,
Zeichnung.
- Figural, stehend, Zeichnung.

Graphik:

- Seilspringerin, Lithographie.
- Komposition, farbig, Litho-
graphie.
- Sport und Maschine, Mappe
mit 20 Original-Lichtdruk-
ken (Verlag Galerie Flecht-
heim, Düsseldorf u. Berlin,
1929).

Willi Baumeister,
Stehend mit Tuch.

KESTNER-GESELLSCHAFT HANNOVER
120. AUSSTELLUNG 6. MAI BIS 29. MAI 1932

NORDA-CANVAS

ZWECKMÄSSIG LICHTBESTÄNDIG ISOLIEREND HYGIENISCH DAUERHAFT AKUSTIK FÖRDERND

TAPETEN

NORDEUTSCHE TAPETENFABRIK HÖLSCHER & BREIMER
LANGENHAGEN VOR HANNOVER

VERLANGEN SIE IN DEN TAPETEN-SPEZIALGESCHÄFTEN UNSERE KARTEN
CANVAS 304 UND NORTA-CANVAS 314

trawes&edlequoniam

Kunst-Verein zu Jena

Kaiser-Wilhelm-Straße 13

Geöffnet Sonnabends 11—1 und 3—5. Sonntag 11—1

Ausgestellt vom 4. Januar bis 1. Februar:

Paul Klee

- | | |
|---|--|
| 1. Komposition Aquarell 1914. | 8. Priargomum, Feder 1916. |
| 2. Aquarell mit dem blauen
Friede 1915. | 9. Seelen in der Landschaft, Feder
und Aquarell 1916. |
| 3. Der Wald, der aus dem Samen-
torn entstand. | 10. Kopf, Federzeichnung 1919. |
| 4. Architektur Aquarell 1917. | 11. Mit dem Stiegenläufer, Litho
1912. |
| 5. Singend. Alt, Federgezeichnet 1911. | 12. Restaurant im Freien, Litho
1912. |
| 6. Altschmerz, Feder gezeichnet 1911. | 13. Kleinwelt, Radierung 1914. |
| 7. Drei Orientalen, Feder 1914. | |

Johannes Molzahn

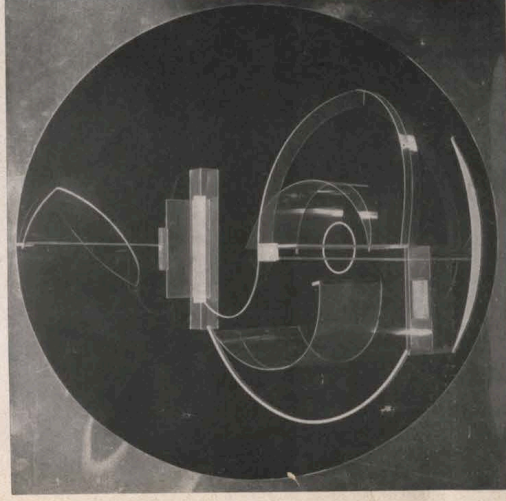
- | | |
|----------------------------|----------------------------------|
| Aquarelle: | 24. Geballte Energie. |
| 14. Schiffslein in . . . | 25. Sternendrehen. |
| 15. Meer. | 26. Gertwig gewidmet. |
| 16. Spannung vor . . . | 27. Sterngebunden. |
| 17. Schiffslein vor Anker. | 28. Energie gespannt. |
| 18. Jüten. | 29. Sternbewegung. |
| 19. Traum-Andacht. | 30. Ewigkeitstottern. |
| 20. Neuland. | 31. Holzschnitt. |
| 21. Entfesselung. | 32. Mysterium. |
| Holzschnitte: | 33. Mysterium, bandaquarelliert. |
| 22. Türformen. | 34. Klingen, bandaquarelliert. |
| 23. Brüche. | 35. Sahet in . . . |

Erig Stuckenbergr

- | | |
|---------------------------|--------------------------------|
| Gemälde: | 48. Glutn tömen. |
| 36. Umarmung. | 49. Liebe steht in der Stille. |
| 37. Werden. | 50. Sehnen. |
| 38. O d. M. | 51. Wildnis. |
| 39. Glühen. | 52. Grün blüht. |
| Aquarelle: | 53. Neuschnee. |
| 40. Astrale Konstruktion. | 54. Landschaft. |
| 41. Sella Wasser. | 55. Rose blaut. |
| 42. Silbertag. | 56. Mittag. |
| 43. D 45. | 57. Chaos. |
| 44. Saubourg. | Zeichnungen: |
| 45. Augen böhnen. | 58. Quern. |
| 46. Wirbel. | 59. Umarmung. |
| 47. Hüpfen. | 60. Licht wächst. |

*Alles mußte ich am Platz mangel einige Blätter
in glasse auch von der Ausstellung - die ich dann
erst in Jena selbst geze*

K GABO
KONSTRUKTIVE PLASTIK



KESTNER-GESELLSCHAFT HANNOVER
VOM 6. BIS 23. NOVEMBER 1930

92-gab 127/21R

108. AUSSTELLUNG DER KESTNER-GESELLSCHAFT

6. bis 23. November 1931

GABO
KONSTRUKTIVE PLASTIK



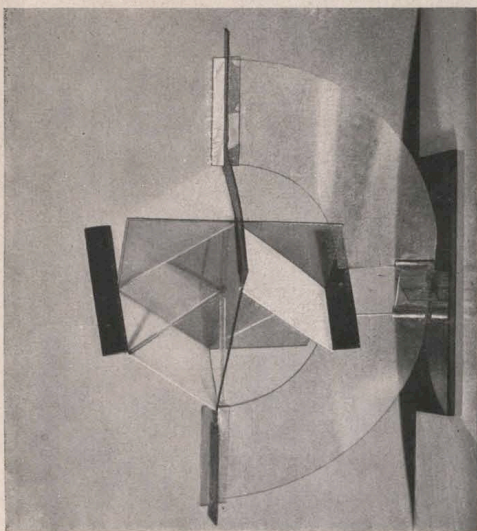
EINTRITT RM 1.—. Für Mitglieder frei. Für Lehrer, Studierende, Schüler RM 0.50. Geschlossene Klassenführungen pro Schüler RM 0.20.

JAHRESBEITRAG RM 15.— (Familienkarte für die Zeit vom Oktober 1930 bis September 1931). Postscheckkonto: Hannover 252 42.

GEOFFNET: 11 bis 13.30 Uhr / 16 bis 19 Uhr / Mittwochs: bis 21 Uhr
Sonntags: 11 bis 13 Uhr.

Für Kunstgeschichte
Zentralinstitut
in München 58 417

KESTNER-GESELLSCHAFT E.V. HANNOVER, KONIGSTR. 8



RAUM-KONSTRUKTION, 1924.

GABO

ist einer der Begründer des Konstruktivismus, der künstlerischen Bewegung, die etwa seit 1917 den Kubismus und Suprematismus ablösen beginnt. Gabos „Raum-Konstruktionen“ zeigen die Ziele der neuen abstrakten Gestaltung in der Plastik: an Stelle massiver Körperhaftigkeit — Raumdurchdringung, an Stelle lastender Schwere — schwebendes Gleichgewicht, an Stelle statischer Ruhe — raumzeitlicher Ablauf: Kinetik. Unsere Ausstellung der Werke Gabos gibt einen Überblick über die ganze Entwicklung des Konstruktivismus, von den ersten noch gegenständlichen Versuchen zur Auflösung der geschlossenen Form in ihre konstruktiven Elemente Konstruktiver Kopr 1915. Katalog Nr. 4) bis zu der konstruktiven Synthese. Die freien Konstruktionen im Raume (Katalog Nr. 5 bis 21), die seit etwa 1919 entstehen, benutzen die absoluten rationalen Formen nicht als Selbstzweck, sondern im Dienste künstlerischer, irrationaler Formgedanken. Die technischen Mittel, konstruktive Gesetze wie Materialien, sind hier plastischen Gebilden dienstbar gemacht, die unsere neue Empfindung für Raum und Bewegung, für zeitlichen Ablauf im Raum, in überraschender Reinheit gestalten.

Bier.

GRUNDPRINZIPIEN DES KONSTRUKTIVISMUS

Auszüge aus dem „realistischen Manifest“, verfaßt von Gabo und Pevsner 1920.

1. Wir lehnen den geschlossenen körperlichen Umfang als plastischen Ausdruck für die Gestaltung des Raumes ab. Wir behaupten, daß man den Raum nur von innen nach außen in seine Tiefe, nicht von außen nach innen durch sein Volumen gestalten kann. Denn was ist der absolute Raum anderes als eine einzige zusammenhängende und unbegrenzte Tiefe?
2. Wir lehnen die geschlossene Masse als abschließendes Element für den Aufbau plastischer und architektonischer Körper im Raume ab. Wir stellen dagegen die Forderung, plastische Körper stereometrisch zu gestalten.
3. Wir lehnen die dekorative Farbe als malerisches Element im plastischen Bauen ab. Wir stellen die Forderung, das konkrete Material als ein malerisches Element zu verwenden.
4. Wir lehnen die dekorative Linie ab. Wir fordern von jeder Linie im Kunstwerk, daß sie lediglich zur Präzisierung der inneren Kraft-Richtungen im darzustellenden Körper dient.
5. Wir begnügen uns nicht mehr mit den statischen Formelementen in der bildenden Kunst. Wir verlangen die Einbeziehung der Zeit als neues Element und behaupten, daß die reale Bewegung in der bildenden Kunst verwendet werden muß, um nicht nur illusorisch die Anwendung kinetischer Rhythmen zu ermöglichen.

BIOGRAPHISCHE NOTIZ

Gabo ist am 5. August 1890 in Briansk, Gouvernement Orel, geboren. Er ist Waldeutscher, seit er 1909 die Universität München bezog. Er hat dort bei Wölfflin Kunstgeschichte, bei Röntgen, Grätz und Beyer Naturwissenschaften studiert, später ging er zur technischen Hochschule über, um sich als Ingenieur auszubilden. Die Exaktheit deutscher wissenschaftlicher Forschung wurde auch für seine spätere künstlerische Arbeit bestimmend. Als 1914 der Krieg ausbrach, setzte er sein Studium in Oslo fort. Dort begann er zuerst mit plastischen Arbeiten. 1921 kehrte er von Rußland nach Deutschland zurück und lebte seitdem ständig in Berlin. Er hat dort 1922 in der Galerie van Diemen ausgestellt, größere Kollektivausstellungen seiner Werke fanden 1925 in Paris und 1927 in New York statt. Wichtigere Werke von Gabo besitzen außer den Museen in Moskau und Smolensk die Sammlungen Comte de Noailles - Paris, Trislan Izara - Paris, Essel - Paris, Miß Dreyer - New York, Bornes - Chicago, Toorop - Amsterdam, Arch. Olsen - Oslo und Lifar - London.

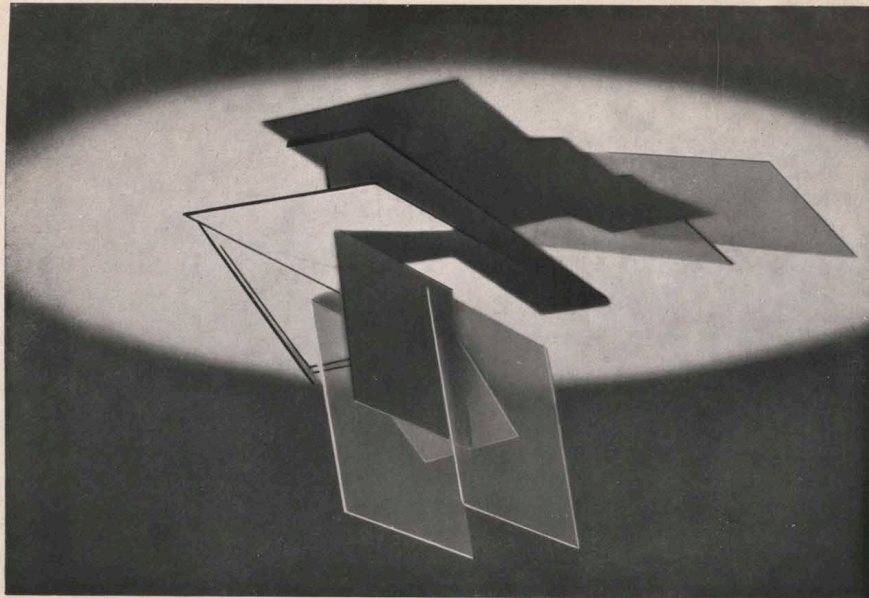
VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN ARBEITEN:

AUS DER ENTWICKLUNG DES KONSTRUKTIVISMUS.

1. Vorstufen für die Entwicklung der konstruktiven Idee.
a) Kubismus: Analyse der Natur auf absolute Formen.
Beispiel: Picasso — Zeichnung ca. 1913.
b) Futurismus: Analyse der Bewegung.
Beispiel: Corona — Zeichnung ca. 1914.
c) Suprematismus: Befreiung vom Naturvorbild.
Beispiel: Malewitsch — Gemälde ca. 1915.
d) Konstruktivistische Raum-Analyse auf der Fläche.
Beispiel: Gabo-Pevsner — Zeichnung 1918.
2. Modelle zur Veranschaulichung des neuen stereometrischen Formkörpers.
a) Vergleichs paar: Kubus massiv. — Kubus konstruktiv (diagonal gekreuzte Flächen).
b) Vergleichs paar: Pfeiler massiv. — Pfeiler konstruktiv (Doppel-T-Form).
3. Graphische Darstellung desselben.
4. Konstruktiver Kopf 1915.
Erste Anwendung des stereometrischen Systems in der Plastik.

RAUM-KONSTRUKTIONEN 1920 bis 1930.

5. Säule, 1923. Glas.
6. Raum-Konstruktion, schwebend. 1924.
7. Raum-Konstruktion, gleitend. 1924.
8. Modell eines Springbrunnens. 1924.
9. Kinetische Plastik 1919/1920. Gestaltung eines immateriellen Raumkörpers durch eine sich im Raum bewegende materielle Linie (Slab).
10. Raum-Konstruktion, vertikal. 1925.
11. Entwurfzeichnung für eine konstruktive Plastik.
Thema: Kreisbewegung, sich steigend. 1927.
12. Entwurfzeichnung für eine konstruktive Plastik.
Thema: Kreisbewegung, gehemmt. 1927.
13. Raum-Konstruktion für die Halle eines physikalischen Instituts. 1923. Photographische Abbildung.
14. Glas-Plastik, oval. 1919/1921. Photographische Abbildung.
15. Raum-Konstruktion, diagonal. 1925/1927.
16. Modell für rotierende Springbrunnen-Konstruktion. 1925.
17. Raum-Konstruktion, konkav. 1928.
18. Sphärische Konstruktion. 1927.
19. Raum-Konstruktion für einen Flughafenplatz. 1925/1926.
20. Konstruktive Raumgestaltung für eine Wandnische. 1930.
21. Raum-Konstruktion, aufschwingend. 1929/1930.
22. Bühnenbild für das Theater Sarah Bernhardt, Paris, zu dem Diaghileff-Ballett „La Chatte“. Photogr. Abbildungen.
23. Demonstrationbild für die Parallelität der künstlerischen Formen in der neuen Architektur und in der konstruktiven Plastik.



RAUMPLASTIK FÜR EINEN FLUGHAFENPLATZ, 1925.

AUS DEM PROGRAMM DER KESTNER-GESELLSCHAFT 1930/31

VORTRAGSREIHE „DAS NEUE WELTBILD“

jeweils 8.30 Uhr im Planetariumssaal.

Freitag, 7. November: Geh. Rat Prof. Dr. Leo Frobenius - Frankfurt a. M.: Die Weltgeschichte der anderen Seite. (Ein Versuch der Erweiterung des geschichtlichen Raumes auf die süd-asiatischen, südafrikanischen und westasiatischen Kulturen.)

Freitag, 14. November: Prof. Dr. Alexander Dörner - Hannover: Die neue Raumvorstellung in der bildenden Kunst. (Das Raum-Zeitproblem in Malerei und Film), und

J. Leman - Hannover: Die neue Raumvorstellung in der Physik. (Das Raum-Zeit-Kontinuum in der Einsteinschen Relativitätstheorie.)

Donnerstag, 20. November: Prof. Dr. Schaxel - Jena: Vererbung, Rasse und Gesellschaft. (Der werdende Mensch, sein Erbschicksal und seine Formung durch die Gesellschaft)

Donnerstag, 4. Dezember: Dr. von Hentig - Gießen: Entstehung und Untergang menschlicher Klassen. (Psychologie der sozialen Schichtung.)

Einzelkarten 1. Platz RM 2.-, 2. Platz RM 1.50.

Für Mitglieder 1. Platz RM 1.50, 2. Platz RM 1.-.

Vorverkauf in der Kestner-Gesellschaft und im Planetarium.

REZITATIONSABEND MIDIA PINES

Dienstag, den 11. November, abends 8.30 Uhr, spricht Midia Pines im Saale der Kestner-Gesellschaft, Königstraße 8:

Aus der Bibel: Reden Jesu.

Numerierte Sitze für Mitglieder RM 2.-, für Nichtmitglieder RM 3.-, Studierende und Schüler RM 1.-. Vorverkauf ab 6. November.

DISKUSSIONSABEND GABO

Sonntag, den 15. November, abends 8.30 Uhr, spricht im Hause unseres Vorstandsmitgliedes Dr. Hermann Bode, Waldersestr. 25, Gabo über „Rationales und Irrationales in der Kunst“.

Anschließend an diesen Lichtbildvortrag Diskussion mit Dr. Dörner, Dr. Hoellje, Dr. Bier. Wegen des beschränkten Raumes Zutritt nur für Mitglieder.

AUSSEDEM WIRD GEPLANT:

Eine Vortragsreihe „Umstrittene Probleme“:

Georg Schmidt: Die Technik auf der Anklagebank; Roh: Mechanik und Ausdruck; Fannia Halle: Die Frau in Sowjetrußland; Holl und Gieseking: Die neue Musik; Burdartz: Plus Minus — Die Gesetze der neuen Gestaltung.

Ein Rezitationsabend: Else Johannsen: Hamsun.

Drei Abende „Neue Wege im Film“ im Planetarium, in Zusammenarbeit mit der Filmliga: 1. Abend: Neue deutsche und holländische Filmversuche. 2. Abend: Intellektuelle Montage im russischen Film. 3. Abend: Surrealistische französische Filme.

AUSSTELLUNGSKALENDER

Es ist uns gelungen in die früher angezeigte Ausstellungsreihe noch eine Masereel-Ausstellung einzugliedern. Das Ausstellungsprogramm ordnet sich nun wie folgt:

5. November bis 23. November: Gabo: Konstruktive Plastik.
30. November bis 24. Dezember: Keine Form im Serienprodukt.
(1. Veranstaltung des Museums für das Künstlerische Serienprodukt.)

7. Januar bis 1. Februar: Max Beckmann: Gemälde und Graphik.
4. Februar bis 1. März: Frans Masereel: Das Holzschnittwerk, Aquarelle, Gemälde.

4. März bis 29. März: Paul Klee: Aquarelle und Bilder.
1. April bis 26. April: Pioniere der neuen Architektur I: Walter Gropius.
29. April bis 31. Mai: Hannoverische Künstler.

Unsere Mitglieder haben freien Eintritt zu allen Ausstellungen, Eröffnungsvorträgen und Führungen.

VORTRAGSKALENDER

Näheres siehe unten

Freitag, 7. November: Frobenius: Die Wellgeschichte der anderen Seite.
Mittwoch, 11. November: Midia Pines: Aus der Bibel - Reden Jesu.

Freitag, 14. November: Donner und Leman: Die neue Raumvorstellung.
Sonntag, 15. November: Gabo: Rationales und Irrationales in der Kunst.

Donnerstag, 20. November: Schavel: Vererbung, Rasse und Gesellschaft.
Donnerstag, 4. Dezember: von Henig: Entstehung und Untergang menschlicher Klassen.

IM LEEZIMMER

liegen die führenden deutschen und ausländischen Kunstschriftsteller aus, außerdem im vorigen Programmheft genannten: Der Cicerone.

SUBSKRIPTION FÜR EINE GABO-MAPPE

In der Reihe der „Kestner-Mappen“ wird eine „Gabo: Raum-Konstruktionen“ mit 6 Lithographien erscheinen, die u. a. die ausgestellten 3 Zeichnungen enthalten wird. Der Subskriptionspreis ist RM 50,- bei einer Auflage von 50 nummerierten und signierten Exemplaren.

Für die Abbildungen unseres Katalogs wurden uns Klischees aus der Zeitschrift „Das neue Frankfurt“, Verlag Engler und Schlosser, Frankfurt a. M., zur Verfügung gestellt. Dort war in Heft 1, 1930, ein Aufsatz von Kallei über Gabo erschienen. Die Abbildung auf dem Titelblatt gibt die „Sphärische Konstruktion 1927“ dar.

KESTNER-GESELLSCHAFT E.V. HANNOVER, KÖNIGSTR. 8

Jahresbeitrag: RM 15,- (Familienkarte für die Zeit vom 1. Oktob. 1930 bis 30. Septemb. 1931)

typo: vordammberg-gildeshaft

Edor & Erwin, Berlin





AUSSTELLUNG
JANUAR/FEBRUAR 1925
WASSILI KANDINSKY

NASSAUISCHER KUNSTVEREIN UND
WIESBADENER GESELLSCHAFT FÜR
BILDENDE KUNST

NEUES MUSEUM WIESBADEN

AK
Wie
41
25.6



MÄRZ-AUSSTELLUNG
1925

NASSAUISCHER KUNSTVEREIN UND
WIESBADENER GESELLSCHAFT FÜR
BILDENDE KUNST

NEUES MUSEUM WIESBADEN

AK
Wie
41
25.5

B 8c



EDMUND FABRY

FELIXMÜLLER

AK
Wie
41
18.5

sauischer Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft f. bild. Kunst
ust-September 1918

Wiesbaden Neues Museum

BRONZEN VON ERNST BARLACH



Begegnung Ernst Barlachs mit Aristide Maillol
in der Galerie Flechtheim, Berlin, 15. Juli 1930

GALERIE ALFRED FLECHTHEIM
BERLIN W 10 · LÜTZOWUFER 13

NOVEMBER 1930

DÜSSELDORF DEZEMBER 1930

8 Anhang

8.1 Einführung

Die schematischen Analysen der Ausstellungsprogramme und Sammlungen einzelner Kunstvereine zeigen lediglich Tendenzen auf.

Untersucht wurden die Ausstellungsprogramme des *Barmer Kunstvereins* (Tab. 1a, b)¹⁷⁶², des *Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen* (Tab. 3a, b)¹⁷⁶³ und der *Kestner-Gesellschaft* (Tab. 2a, b)¹⁷⁶⁴.

Die Ausstellungsprogramme wurden nach „Kunstrichtung“, „Bezug“ und „Ausstellungstypus“ untersucht. Sie sind jeweils als Chroniken hinterlegt. Ausstellungstitel oder Künstler, die nicht nach den gesetzten Kategorien bestimmt werden konnten, werden als „nicht identifiziert“ („n. id.“) erfasst.

In der Kategorie „Kunstrichtung“ mischen sich zeitliche, stilkundliche und kunstsoziologische Faktoren. Die Unterkategorie „Alte Kunst“ erfasst Ausstellungen von Werken aus der Zeit vor dem 19. Jahrhundert sowie von Werken von Künstlern, die vor 1847, dem Geburtsjahr von Max Liebermann, geboren sind. Die Unterkategorie „Moderne Kunst“ beinhaltet Vertreter der „Klassischen Moderne“ unter Einbezug ihrer wichtigsten Wegbereiter (Van Gogh, Cézanne, Liebermann, Slevogt, Trübner u. a.). In die Kategorie „Moderne Kunst“ sind auch Ausstellungen von Künstlergruppen wie *Die Wupper*, *Der Wupperkreis* und ihrer Vertreter aufgenommen, die lokale moderne Bewegungen darstellten, jedoch in sich von großer Heterogenität geprägt waren. Hiervon scheidet sich die Unterkategorie „Nicht-Moderne Kunst“, die allerdings nur vereinzelt zur Auswertung kommt. In diese Gruppe sind u. a. Künstler aufgenommen, die der Tradition der Düsseldorfer Malerschule folgten und sich daran geknüpft spezifischen Gattungen wie der Genre-, Landschafts- oder auch Tiermalerei widmeten: Hans-Josef Becker-Leber (Bückeburg) (1876-1962), Gregor v. Bochmann, Prof. Heinrich Hermanns (1862-1942), Otto Kirberg (1850-1926), Heinrich Otto (1858-1923), Helmuth Liesegang (1858-1923), Prof. Claus Meyer (1865-1919), Carl Mücke (1847-1923). Ebenso hierin aufgenommen wurden Künstler und Gruppierungen, die sich explizit gegen die moderne Kunst stellten: Der symbolistische Maler und Professor der Barmer Kunstgewerbeschule Ludwig Fahrenkrog (1867-1952) und der *Türmerbund*, eine u. a. aus Professoren deutscher

¹⁷⁶² Zur Quellengrundlage s. S. 176 f.

¹⁷⁶³ AUSST. KUNSTVEREIN DÜSSELDORF 1919-1929

¹⁷⁶⁴ SCHMIED 1966, S. 279-288

Akademien zusammengesetzte Gruppierung, welche Vertreter des Naturalismus und des Spät-Impressionismus vereinte, die sich explizit gegen die moderne Kunst absetzten wollten.¹⁷⁶⁵ Diese Herangehensweise könnte theoretisch an der Gesamtheit der Ausstellungsprogramme durch dekliniert werden, was einerseits eine großangelegte Forschung insbesondere regional wirkender Künstler erfordern würde und andererseits eine weitergehende Argumentation der einzelnen Kategorien erfordern würde. Demnach ist in dieser Arbeit die schematische Analyse nach der Kategorie „Kunstrichtung“ lediglich ein Vorschlag.

In der Kategorie „Bezug“ wird der räumliche Bezug zwischen Kunstverein und dem Wohn- und Wirkungsort des ausgestellten Künstlers oder der kunstgeographischen Klassifizierung einer Ausstellung (z. B. „Schwäbische Kunst“) erfasst. Die räumliche Verortung der ausstellenden Künstler basiert zum Einen auf den vorhandenen Angaben der historischen Quellen, die oftmals den aktuellen Wohn- und Wirkungsort des Künstlers benennen, oder sind durch Recherchen zum Künstler ergänzt worden.

In der Kategorie „Ausstellungstypus“ wurden die Ausstellungsprogramme nach den Unterkategorien „Einzelpräsentation“, „Künstlergruppe“, und „Programmausstellung“ und „Zusammenstellung“ untersucht. Diese Einteilung wurde vorgenommen, um Aspekte und Tendenzen der Vermittlung aufzuzeigen.

Die Kategorie „Einzelpräsentation“ beinhaltet Ausstellungen mit ein bis drei Künstlern. Die Kategorie „Künstlergruppe etc.“ schließt auch Ausstellungen von Interessengemeinschaften¹⁷⁶⁶ und Schulen, nicht jedoch Akademien ein. Hiermit soll insgesamt das Phänomen der für die Zeit der Weimarer Republik typischen Organisation der Künstlerschaft in Vereinigungen außerhalb der Akademien und gleichzeitig das Wirken des jeweilig untersuchten Kunstvereins als eigenständige Vermittlungsinstanz dargestellt werden.

Die Unterkategorie „Programmausstellung“ erfasst Ausstellungen, in welchen Werke unter einem bestimmten „Programm“ zusammengestellt wurden. Der Begriff ist eine These im Kontext dieser Arbeit, die, wie eingangs bereits erwähnt, hier von der historischen Bedeutung der durch Künstlergruppen konzipierten „Programmausstellungen“ zu unterscheiden ist.

Unter „Zusammenstellung“ wurden alle die Ausstellungen eingeordnet, die nicht eindeutig die Kriterien der anderen Kategorien erfüllen.

Die Auswertung der Unterkategorie „Wanderausstellung“ wird nur in den tabellarischen

¹⁷⁶⁵ Vgl. Ulrike Rüdiger, *Der Geraer Kunstverein 1878-1945, Verein der Freunde und Förderer der Kunstsammlung*, Gera, 1995, S. 33

¹⁷⁶⁶ Vgl. Anm. 486

Chroniken selbst aufgeführt, da sie eine Kategorie aller Ausstellungstypen ist und nur in Einzelfällen belegt werden kann.

Bei der Analyse der Sammlungen des *Barmer Kunstvereins* (Tab. 5 a, b, c) und der *FDK* (Tab. 7a, b) wurde in der Untersuchung nach „Kategorien“ die Kriterien Kunstrichtung und Bezug zusammengelegt. Die feinere Unterteilung folgt den von den Vereinen angelegten, dominanten Sammlungskomplexen. Diese Bestandsaufnahmen und ihre schematische Darstellung vermögen Tendenzen der Auffassung moderner Kunst im Rheinland in der Zeit der Weimarer Republik zu veranschaulichen.

8.2 Verzeichnis der Tabellen und Diagramme

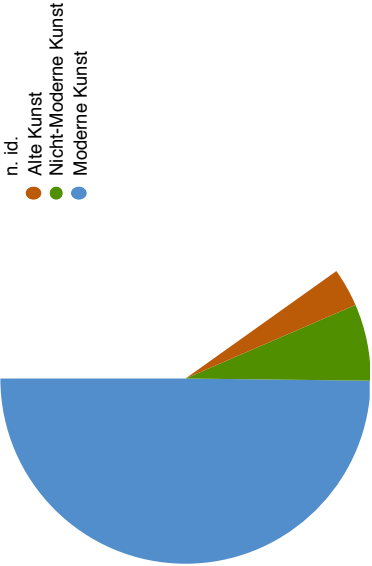
Tab. 1a	Ausstellungsprogramm des <i>Kunstvereins in Barmen</i> 1919-1931, Diagramme
Tab. 1b	Ausstellungsprogramm des <i>Kunstvereins in Barmen</i> 1919-1931, Tabelle
Tab. 2a	Ausstellungsprogramm der <i>Kestner-Gesellschaft</i> , 1919-1931, Diagramme
Tab. 2b	Ausstellungsprogramm der <i>Kestner-Gesellschaft</i> , 1916-1933, Tabelle
Tab. 3a	Ausstellungsprogramm des <i>Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen</i> 1919-1929, Diagramme
Tab. 3b	Ausstellungsprogramm des <i>Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen</i> 1919-1929, Tabelle
Tab. 4	Ausstellungen der <i>VFNK</i> , 1917-1920, Tabelle
Tab. 5a	Sammlung des <i>Kunstvereins in Barmen</i> , Sammlungsaktivität, 1919-1931, Diagramm
Tab. 5b	Sammlung des <i>Kunstvereins in Barmen</i> , Ankauf/Stiftung, 1907-1931, Diagramm
Tab. 5c	Sammlung des <i>Kunstvereins in Barmen</i> , Kategorien, Diagramm
Tab. 6a	Akteure und Aktivitäten der <i>VFJK</i> Düsseldorf, 1924-1932, Tabelle
Tab. 6b	Sammlung der <i>VFJK</i> Düsseldorf, 1926-1930, Tabelle
Tab. 7a	Sammlung der <i>FDK</i> (bildende Kunst), 1915-1924, Diagramm
Tab. 7b	Sammlung der <i>FDK</i> (bildende Kunst), 1915-1924, Tabelle

8.3 Tabellen und Diagramme

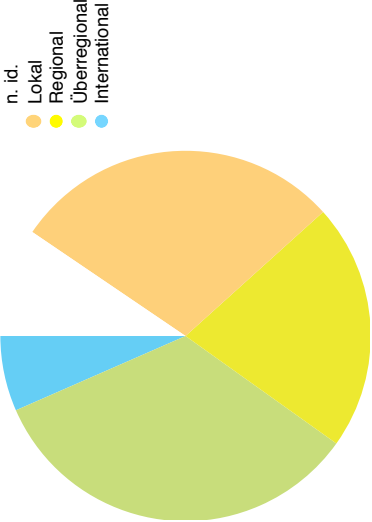
Tab. 1a

Ausstellungsprogramm des Kunstvereins in Barmen
1919-1931

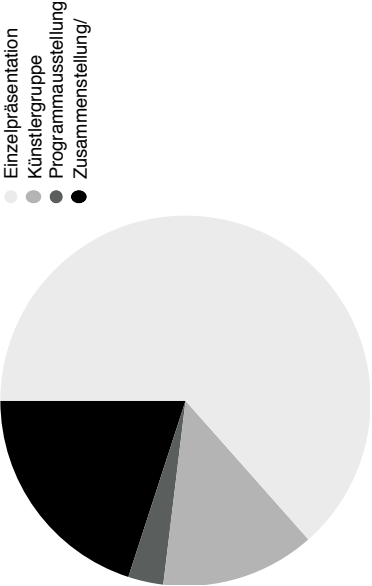
Kunstrichtung



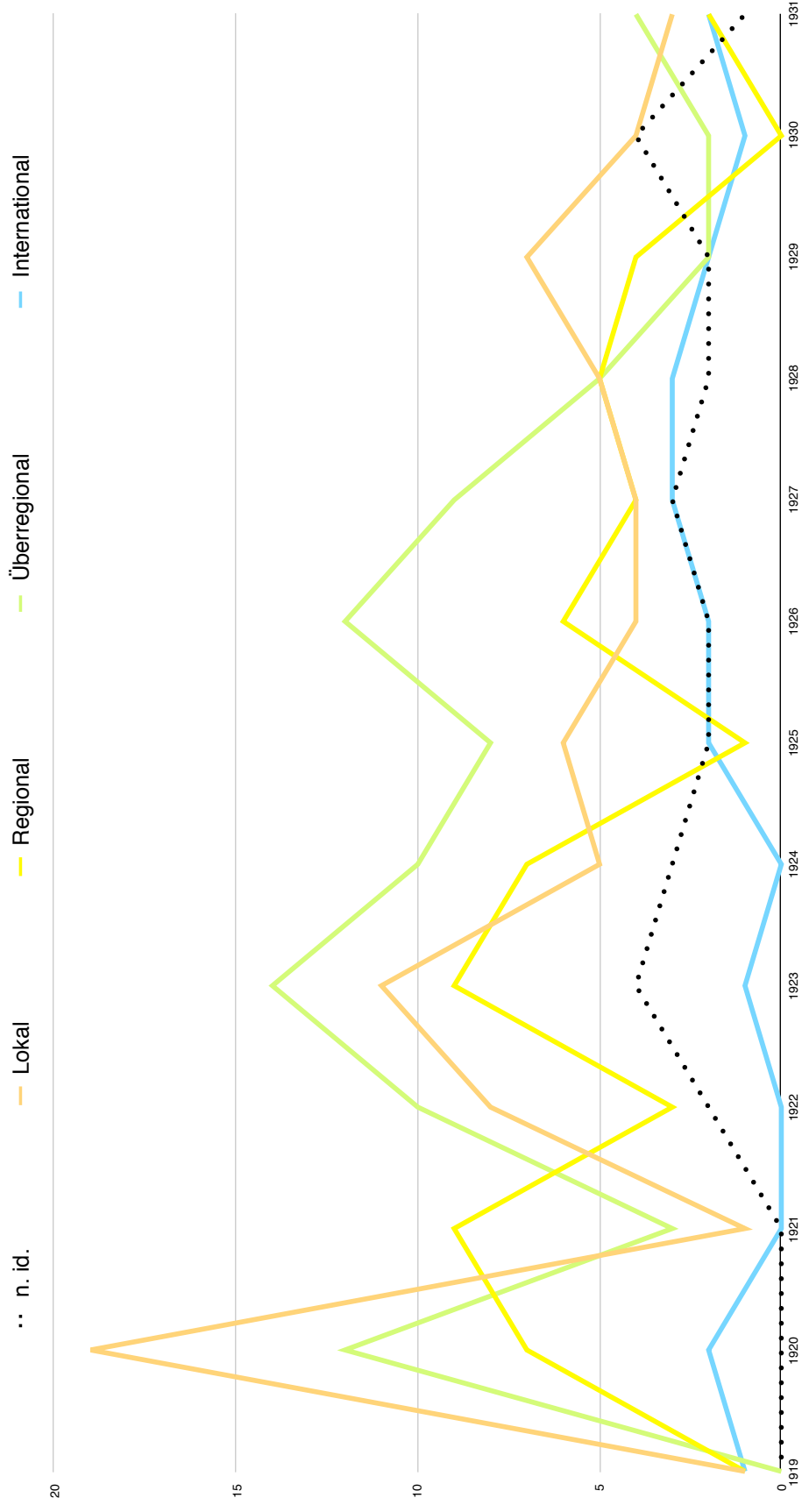
Bezug



Ausstellungstypus



Entwicklung des Ausstellungsprogramms nach Bezug 1919-1931



Tab. 1b

Titel	Erläuterung	Jahr	n. id. Kunstrichtung	Alte Kunst	Moderne Kunst	Nicht-Moderne Kunst	n. id. Bezug	Lokal	Regional	Überregional	International	Einzelpräsentation	Künstlergruppe etc.	Wanderausstellung	Programmausstellung	Zusammenstellung
Barmer Künstler	Verkaufsausstellung	1919	1					1								1
	u. a. Jankel Adler, H. E. Alberts, Heinrich Campendonk, Theo Champion, Eduard Dollerschell, Max Ernst, Ludwig ten Hoppel, August Macke, Carlo Mense, Kurt Nantke, Heinrich Nauen, Richard Paling, Hubert Pütz, Christian Rohlf, H. W. Schneider, C. M. Schreiner, Paul Adolf Seehaus, Eberhard Viegner, Gustav Wiehthüchter	1919			1				1				1			
Das Junge Rheinland	20 Spitzendecken	1919	1					1				1				
Lydia Thilo (Langerfeld-Barmen)	22 Arbeiten	1920	1								1					
A. E. Müller Braschaet (Lennep)	14 Arbeiten	1920	1					1				1				
Adolf Wüster (Lüttringhausen) (1888-1973)	11 Arbeiten	1920			1					1		1				
Alexander Kanoldt (München) (1881-1939)	136 Arbeiten	1920									1					1
Altjapanische Holzschnitte		1920														
Ausstellung Bandmusterentwürfe Preußische Webschule Barmen		1920	1					1								1
	47 Gemälde; Zeichnungen, Graphiken, Kunstgewerbe	1920	1					1								1
Barmer Künstler		1920	1					1								1
Barmer Künstler (Verkaufsausstellung)		1920	1					1								1
Barmer Verein für Lichtbildkunst	140 Photographien	1920	1					1								1
	Gerber, Kettler, Köster, Nantke, Paling, Röntgen, Schmidtman/59 Gemälde, 6 Zeichnungen, 10 kunstgewerbl. Arbeiten	1920			1			1					1			
Die Wupper		1920														
	Walter Gerber, Albrecht Kettler, Elis. Köster, Kurt Nantke, Richard Paling, Ferd. Röntgen, H. Schmidtman; Batikarbeiten von Elfriede und Hedwig Täubner	1920			1			1					1			
Die Wupper		1920														
E. Mauer (Barmen)	10 kunstgewerbl. Arbeiten	1920	1					1				1				
Ella Früchte-Rau (Barmen)	18 Arbeiten	1920	1					1				1				
Emmi Klinker (Barmen/München) (1891-1969)	22 Aquarelle	1920			1			1		1		1				
Emmi Pick (Breslau) (1882-)	26 Gemälde 4 Rad.	1920	1							1		1				
Ewald Platte (Lüttringhausen) (1894-1985)	12 Gemälde, 10 Aquarelle	1920			1			1				1				
Gilde (Düsseldorf)	71 Gemälde, 37 Graphiken	1920	1						1				1			
Gottfried Trimborn (Bonn) (1887-1948)	6 Arbeiten	1920	1						1			1				
Gustav Wiehthüchter (Barmen) (1873-1946)	38 Gemälde, 27 Zeichnungen	1920			1			1				1				
H. Peters (Bonn)	20 Gemälde, 9 Zeichnungen	1920	1						1			1				
Hans-Josef Becker-Leber (Bückebug)(1876-1962)	4 Arbeiten	1920				1			1			1				
Heinrich Campendonk (Seeshaupt) (1889-1957)	38 Gemälde, 8 Aquarelle	1920			1					1		1				
Hermann Bahrmann (Barmen) (1874-1941)	6 Arbeiten	1920				1		1				1				
	Hildegard Dörner/11 Holzschnitte u. Aquarelle	1920	1							1		1				
Hildegard Dörner (München)		1920	1													
Julius Bretz (Düsseldorf) (1870-1953)	23 Gemälde, 6 Zeichnungen	1920	1		1				1			1				
Kurt Hoelloff (Leipzig) (1887-1987)	23 Kupferstiche	1920	1							1		1				
Landschaften Wettbewerb Barmer Verschönerungsverein		1920	1						1							1
Marta Winder (Mannheim)	40 Scherenschnitte	1920	1							1		1				
Münchner Maler	73 Arbeiten	1920	1							1						1
	C. O. Arend, Arensmeier, L. Bähr, Bachmann, R. Curry, C. Gerhardinger, P. Paede, E. v. Parseval, C. Piepho, F. Rabending, M. Rimboeck, P. Roeder, Wenzel/ 88 Gemälde	1920	1							1						1
Münchner Maler		1920														
Münchner Sammelausstellung	48 Arbeiten	1920	1							1						1
Niederrhein (Düsseldorf)	54 Gemälde, 19 Graphiken	1920	1						1				1			
Otto Friedrich Weber (Elberfeld) (1890-1957)	11 Gemälde, 15 Aquarelle	1920	1					1				1				
Otto Hermann (Barmen)	6 Arbeiten	1920	1					1				1				
P. Biesemann, O. Droege, K. Joest, A. Reuter, J. Sünner, H. Sering (Düsseldorf)	23 Gemälde, 23 Papierarbeiten	1920	1						1							1
Paul Wellershaus (Barmen) (1887-1976)	12 Gemälde, 7 Zeichnungen	1920			1			1				1				
	304 Gemälde, 21 Zeichnungen, Kunsthaus Achalm, Galerie und Verlag (1918-1923), Heinrich Rebenburg, Reutlingen	1920	1													
Schwäbische Maler		1920	1							1						1
Toni Exel (Barmen)	18 Scherenschnitte	1920	1					1				1				
W. H. Schäfer (Elberfeld)	30 Graphiken	1920	1					1				1				
Willy Schmid (München)	10 Arbeiten	1920	1							1		1				
Arnold Topp (1887-?), Max Peiffer-Watenphul (1896-1976)		1921			1					1		1				
August Macke Gedächtnisausstellung (1887-1914)		1921			1					1		1		1		
Bernhard Hoetger (1874-1949)	Plastiken	1921			1					1						
Bund Kölner Graphiker		1921	1							1			1			
Christian Rohlf (1849-1938)		1921			1					1		1				
Die Wupper	Gerber, Kettler, Köster, Nantke, Paling, Röntgen, Schmidtman	1921			1			1					1			
Gedächtnisausstellung William Morgner (Soest) (1891-1917)		1921				1			1			1		1		
Kreis Vereinigung Münchner Künstlerinnen		1921	1							1						
Max Schulze-Soelde (1887-1967)		1921			1				1			1				

Tab. 1b

Titel	Herausgeber	Jahr	n. id. Kunstinrichtung	Alte Kunst	Moderne Kunst	Nicht-Moderne Kunst	n. id. Bezug	Lokal	Regional	Überregional	International	Einzelpräsentation	Künstlergruppe etc.	Wanderausstellung	Programmausstellung	Zusammenstellung
Nachlass-Ausstellung Louis Gurlitt Dresden	Hermann Bahrmann, Berlitz, E. Dollerschell, Martha Ebeling, Dietz Edzart, Thea Exel, Adolf Faust, Georg Gerigk, M. Habersetzer, Emil Habicht, C. C. Hartig, Huhnen, Alexey von Jawlensky, W. Niehus, Ewald Platte, Harriet v. Rathlef Keilmann, Fritz Rhein, Fritz Scherer, Willy Schmid, Schmid-Niechiol, Otto Schule d. J., Weber-Tyrol, Paul Wellershaus, Sulamith Wülfing (1901-1989), Paul Wynand	1921		1					1							1
Paul Thesing (1882-1954)		1921		1					1		1					
Walter Bötticher (1885-1916)		1921		1				1								
Westfälische Ausstellung	W. Morgner u. a.	1921		1				1								
Adolf Erbslöh (München) (1881-1947)		1922		1					1		1					
Alexander Kanoldt (München) (1881-1939)		1922		1					1		1					
Ausstellerverband Münchner Künstler		1922	1						1			1				
Barmer Künstler	Hermann Bahrmann, Adolf Erbslöh, Alfred Hoffmann, G. Fabian, A. Kettler, E. Köster, H. Schmidtman	1922	1				1									1
Buchausgaben Euphoriön-Verlag		1922	1			1										
Die Wupper	Gerber, Nantke, Paling, Röntgen	1922		1			1					1				
Eberhard Viegener (Soest) (1890-1967)		1922		1				1			1					
Emil Nolde (Berlin) (1867-1956)		1922		1					1		1					
Ewald Platte	Barmen	1922		1			1				1					
Graphikausstellung	Karl Blocherer, Lovis Corinth, Magnus Eller, R. Großmann, Karl Hemmerich, Ernst Linker, Sandel, Steinhardt	1922	1						1							1
H. Wipperling (Elberfeld)		1922	1				1				1					
Hans Reichling (München)		1922	1						1		1					
Künstlergemeinschaft Der Fels	Reinhard Hilker neben Franz Bronstert (Hagen), Fritz Fuhrken (Bremen), Carry Hauser (Wien) und Georg Philipp Wörlen (Passau)	1922		1					1			1				
Neue christliche Kunst	Wanderausstellung Kölnischer Kunstverein	1922		1		1							1	1		
Otto Arndts (Berlin)		1922	1						1		1					
Otto Schulze d. J. (Elberfeld)		1922	1				1				1					
Paul Baum (Kassel) (1859-1932)		1922		1					1		1					
Paul Klee (Weimar) (1879-1940)		1922		1					1		1					
Paul Kühn (Elberfeld)		1922	1				1				1					
Rühl (Barmen)		1922	1				1				1					
Walter Ophey (Düsseldorf) (1882-1930)		1922		1					1		1					
Wanderausstellung Aachener Künstler	Hans Bolz, August v. Brandis, Fritz Buch, Karl Bürger, Davringhausen, Josse Goossens, Hartig Mainzer/Wanderausstellung des BDK	1922		1					1				1			1
Wuppertaler Architektenwettbewerb		1922	1				1									1
Adolf Wüster (Lüttringhausen) (1888-1973)		1923		1					1		1					
Albert Kranz (Hagen) (1893-1967)		1923		1					1		1					
Albrecht Kettler (Barmen) (1898-1975)		1923		1			1				1					
Alfred Hoffmann (Barmen) (1898-1987)		1923		1			1									
Alois Seidel (München)		1923	1						1							
Andrei Jawlensky-Nesmakonkoff (1902-1984)		1923		1					1		1					
Arnold Willings (Schwelm)		1923	1					1			1					
Ausstellerverband Münchner Künstler		1923	1						1			1				
Ausstellung der Sammlung des Barmer Kunstvereins mit über 60 Neuerwerbungen		1923		1		1										
Barmer Künstler		1923	1				1									1
Bergische Kunstgenossenschaft	Hermann Bahrmann, J. Bayer, F. Dittmar, Ella Früchte-Rau, Gondorf, Hartje-Leutesdorff, M. Jaeger, Albrecht Kettler, P. Kühn, A. Leithäuser, J. Meermagen, W. Michels, W. Nagel, W. Rühl, H. Schmidtman, C. Salomon, O. Weber	1923		1			1					1				
Berliner Graphiker	Ernst Barlach (1870-1938), Georg Ehrlich (1897-1966), Ulrich Hübner, Wilhelm Lehmbruck	1923		1					1							1
Christian Rohlf (1849-1938)		1923		1					1		1					
Clara Wende-Wurm (Barmen)	kunstgewerbli. Arbeiten	1923	1				1				1					
Dora Brandenburg-Polster		1923	1				1									
Düsseldorfer Künstler	E. Euler, Hackenbroich, O. Kirberg, W. E. Lucas, T. Rocholl, E. Scharzer	1923	1						1							1
Eduard Dollerschell (1887-1946)		1923		1			1	1			1					
Emmi Klinker (Barmen/München) (1891-1969)		1923		1			1				1					
Fritz Ehlitzky (Diessen a. Ammersee)		1923	1						1							
Georg Mendelssohn (Dresden, Hellerau) (1886-1955)	Messingarbeiten	1923		1					1		1					
Gertrud Eber-Püttmann (München)		1923	1						1		1					
Graphik von Buchwald, O. Lange, Max Liebermann, G. Poppe		1923	1						1							1
Graphikausstellung	P. A. Böckstiegel, J. Eberz, Emil Nolde, W. Schnarrenberger	1923		1		1										1
Hildegard Weddingen (Düsseldorf)		1923	1					1			1					

Tab. 1b

Titel	Erläuterung	Jahr	n. id. Kunstrichtung	Alte Kunst	Moderne Kunst	Nicht-Moderne Kunst	n. id. Bezug	Lokal	Regional	Überregional	International	Einzelpräsentation	Künstlergruppe etc.	Wanderausstellung	Programmausstellung	Zusammenstellung
Japanische Holzschnitte		1923								1						
Johann Greferath (Köln) (1872-1946)		1923	1					1		1						
Julia Ponten (München) (1880-1947)		1923	1						1	1						
Künstler aus Barmen	Hermann Bahrmann, Albrecht Kettler, Emmi Klinker, K. Nantke, Ewald Platte, Georg Röder (1867-1958)	1923	1					1								1
Künstlergemeinschaft Der Fels	Reinhard Hilker neben Franz Bronstert (Hagen), Fritz Fuhrken (Bremen), Carry Hauser (Wien) und Georg Philipp Wörten (Passau)	1923		1					1			1				
Louis Corinth (1885-1925)	Graphik	1923		1					1	1						
Ludwig Fahrenkrog (Barmen) (1867-1952)		1923			1		1				1					
Martha Gaumer-Stockder		1923	1			1					1					
Münchener Künstler	R. Blume, Bube-Weimann, v. Madard-Cucuel, R. Müller, P. Pande, R. Penteis, J. Plenk	1923	1						1							1
Otto Schulze (Kunstgewerbeschule Barmen)		1923	1				1				1					
S. Arnthal (Berlin)		1923	1						1		1					
Sulamith Wülfing (Elberfeld) (1901-1989)		1923	1				1									
Walter Schwagenseidts Entwürfe zur Raumstadt	Wanderausstellung des BDK	1923		1				1			1		1			
Willi Schmid (München)		1923	1						1		1					
Adolf Erbslöh (München) (1881-1947)		1924		1					1		1					
Alfred Hoffmann (Barmen) (1898-1987)		1924		1			1				1					
Ältere Münchner Meister		1924			1				1							1
Bildnerische Gestaltung Geisteskranker	Landesanstalt Bedburg-Hau, zusammengestellt von Dr. med. Ridder	1924		1					1						1	1
Cornelie Obermeyer-Weigert		1924	1			1					1					
Das erzählende Bild	70 Gemälde des 19. Jh. aus Barmer Privatbesitz	1924		1			1								1	1
Der Türmerbund	J. Bergmann, M. Bergmann, A. von Brandis, L. Dettmann, Faber du Faure, Prof. Friedrich Fehr, A. Jank, Prof. Fritz Kallmorgen, E. Liebermann, A. Lüdecke, A. Luntz, Merle, Otto Modersohn, Prof. Fritz Osswald, Rudolf Petuel, Prof. Hans von Volkmann, Prof. Fritz Kallmorgen	1924			1				1			1	1			
Eberhard Viegner (Soest) (1890-1967)		1924		1					1		1					
Ferdinand Röntgen (Barmen) (1896-1976)		1924		1			1				1					
Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933)		1924		1				1			1					
Fritz Ehlitzky (Diessen a. Ammersee)		1924	1						1		1					
Gruppe der 6	Josef Achmann, Carry Hauser, Hans Lasser, Evarist Adam Weber, Georg Philipp Wörten, Joachim Rágóczy	1924			1					1			1			
Hans Damke (Barmen)		1924	1				1				1					
Heinrich Hoerle (1895-1936)		1924		1					1		1					
Hermann Bahrmann (Barmen) (1874-1941)		1924		1			1				1					
Jankel Adler (1895-1949)		1924		1			1				1					
Konrad Felixmüller (1897-1977)		1924		1					1		1					
Leila Obrist (München)		1924	1							1	1					
Louis Corinth (1885-1925)		1924		1						1	1					
P.A. Böckstiegel (Dresden) (1889-1951)		1924		1					1		1					
Reinhold Kuebart (Berlin) (1879-1937)		1924	1						1		1					
W. Eckstein (Düsseldorf)		1924	1								1					
W. Nagel		1924	1			1					1					
Walter Dexel (1890-1973)		1924		1					1		1					
Westfälische Ausstellung mit Eberhard Viegner		1924		1					1							1
Wilhelm Wulff (Soest) (1891-1980)		1924		1					1		1					
Adolf Erbslöh (1881-1947)	10 Gemälde	1925		1					1		1					
Alte italienische, deutsche, niederländische und flämische Kunst aus Barmer Privatbesitz		1925		1		1										1
Cornelie Obermeyer-Weigert		1925	1			1					1					
Curtius Schulten (Elberfeld) (1893-1967)		1925	1					1			1					
Die Wupper	Hoffmann, Nantke, Paling, Röntgen, Wellershaus, Wessels	1925		1			1						1			
Erich Hartmann (Elberfeld) (1886-1976)		1925		1			1				1					
Hans Völker (Wiesbaden) (1865-1944)		1925		1						1	1					
Indonesische Gewebe und Wajangfiguren der Kunsthandlung Kommeter, Amsterdam (?)		1925		1							1					
Johann Greferath (Köln) (1872-1946)		1925	1						1		1					
Junge Dresdner Künstler	Pol Cassel (1892-1945), Eugen Hoffmann (1892-1955, Dresdner Sezession Gruppe 1919), W. Jakob, Bernhard Kretschmar (1889-1972, Gruppe 17 mit P. A. Böckstiegel und Konrad Felixmüller; Expressionist später neue Sachlichkeit), W. Lachnit (1899-1962, Dresdner Sezession Gruppe 1919, Neue Sachlichkeit), C. Voll, Fritz Winkler (1894-1964)	1925		1						1						1
Malergemeinschaft Kassel 1923		1925	1							1			1			
Marianne v. Werefkin (Ascona) (1860-1938)		1925		1							1	1				
Meister des Bauhauses in Dessau	vermutl. Wanderausstellung mit Station Kestner-Gesellschaft	1925		1						1			1	1		
Ortsgruppe Wuppertal des BDA	Haus-, Fabrikbauten und Verkehrsprojekte	1925	1				1						1			

Tab. 1b

Titel	Erläuterung	Jahr	n. id. Kunstinrichtung	Alte Kunst	Moderne Kunst	Nicht-Moderne Kunst	n. id. Bezug	Lokal	Regional	Überregional	International	Einzelpräsentation	Künstlergruppe etc.	Wanderausstellung	Programmausstellung	Zusammenstellung
Paul Kühn (Elberfeld)		1925	1					1			1					
Paul Wynand (1879-1956)	Plastiken	1925		1					1		1					
Wassily Kandinsky (Weimar) (1866-1944)	Aquarelle?	1925		1					1		1					
Wilhelm Hüsgen (1877-1962)		1925	1					1			1					
Willi Geiger (München/Madrid) (1878-1971)		1925		1					1		1					
Anton Kerschbaumer (Berlin) (1885-1931)		1926		1					1		1					
Christian Arnold (Bremen) (1889-1960)		1926	1						1		1					
Die Rheingruppe	Jankel Adler, Otto Dix, Artur Erdle (1889-1961), Werner Heuser (1880-1964), Ludwig ten Hompel (1887-1932), Heinrich Kamps (1896-1954), Arthur? Kaufmann, H. May, Walter Ophey, A. Uzarsky	1926		1					1							
Eduard Block (Berlin)		1926	1							1		1				
Eduard Dollerschell (Barmen) (1887-1946)		1926		1				1				1				
Erich Heckel (Berlin) (1883-1970)		1926		1						1		1				
Eugen Segewitz (Karlsruhe) (1886-1953)		1926		1						1		1				
Fritz Burmann (Düsseldorf) (1892-1945)		1926		1					1			1				
G. Behrens		1926	1				1					1				
Gedächtnisausstellung Ella Früchte-Rau		1926	1					1				1				
Gedächtnisausstellung Lovis Corinth (Graphische Arbeiten aus Barmer Privatbesitz)		1926		1						1		1				
Hermann Bahrman (Barmen), O. Besenthal, E. Cleff, O. Coester, J. Horn, Albrecht Kettler, J. G. Marx v. Söhnen, J. Mermagen, W. Nagel, D. Plätzer, C. Salomon, C. Schulten, C. Staudt, O. E. Weber, P. Wellershaus, Adolf Wüster		1926	1					1								1
Johann Greferath (Köln) (1872-1946)		1926	1						1			1				
Junge Ungarische Maler		1926	1								1					1
Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976)		1926		1						1		1				
Künstlergilde Ulm (*1919)	Karl Schäfer, Ludwig Moos, Martin Scheible, M. A. Stremmel, Walter Strich-Chapell, Albert Unseld, Alfred Vollmar	1926	1							1			1			
Münchner Neue Sezession	u. a. Carl Caspar, Maria Caspar-Filser, Fritz Claus, Josef Eberz, Julius Heß, Fritz Koelle, Jan Oeltjen	1926		1						1			1	1		
Otto Dill (München) (1884-1957)	Aquarelle	1926		1						1		1				
Peiffer Watenphul (Düsseldorf) (1886-1976)		1926		1					1			1				
Peter Greef (Düsseldorf) (1865-1939)		1926	1						1			1				
Philipp Bauknecht (Davos, 1884-1933)		1926		1							1	1				
Plastiken von Arno Breker (1900-1991), Ernst Gottschalk (1877-1942), Jupp Rübsam (1896-1976), Bernhard Sopher (1879-1949)		1926		1					1							1
Verkaufsausstellung Bergischer Künstler		1926	1					1								1
W. Waentig (Dresden) (1881-1962)		1926	1							1		1				
Werke neuer Malerei aus Barmer Privatbesitz		1926		1			1									1
Willi Nowak (Berlin) (1886-1977)		1926		1						1		1				
Adolf Wüster (Paris) (188-1937)		1927		1							1	1				
Albin Egger-Lienz (1868-1926)	Gedächtnisausstellung	1927		1							1	1				
Clara Loh	Bergische Künstlerin	1927			1							1				
Die Abstrakten (Berlin), 1924/25-1932		1927		1						1			1			
Dora Brandenburg-Polster (1884-1958)		1927	1				1									
Eberhard Viegner (Soest) (1890-1967)		1927		1					1			1				
Friedrich Rensing (Düsseldorf)		1927	1						1							
Gedächtnisausstellung William Morgner (Soest) (1891-1917)		1927		1					1			1		1		
Graphikausstellung		1927	1				1									1
Gustav Wiehtüchter, Gisela und Irmgard Wietüchter jr. (Barmen)		1927		1			1					1				
Japanische Drucke aus dem 18. und 19. Jahrhundert		1927		1							1					1
Kurt Schwitters (Hannover)		1927		1						1		1				
Lazlo Moholy-Nagy (Dessau) (1895-1946)		1927		1						1		1				
Ludwig Dettmann (Berlin) (1865-1944)		1927		1						1		1				
Ludwig Fahrenkrog (Barmen) (1867-1952)		1927			1		1					1				
Max Bernuth (Kunstgewerbeschule Elberfeld), Fritz Bernuth jr. (Bildhauer)		1927	1				1					1				
Max Oppenheimer (Berlin) (1885-1954)		1927		1						1		1				
Max Slevogt (Aquarelle und Radierungen) (1868-1932)		1927		1						1		1				
Maximilian Habersetzer (Hödingen)	Bildhauer	1927	1							1		1				
Oscar Moll (Breslau) (1875-1947)		1927		1						1		1				
Verkaufsausstellung Bergischer Künstler		1927	1				1									1
Westfalenausstellung mit Eberhard Viegner		1927		1					1				1			
Willi Geiger (München/Madrid)		1927	1							1		1				
Adolf Erbslöh (1881-1947)		1928		1						1		1				
Anton Faistauer (Wien) (1887-1930)		1928	1								1	1				
Bergische Kunstgenossenschaft	Bertram, Dollerschell, P. Kühn, Paling, Plätzer, Röntgen, Rühl, Schulten, Wellershaus	1928	1				1						1			
Bernhard Gärtner (Düsseldorf) (1881-1983)		1928	1					1			1					

Tab. 1b

Titel	Erläuterung	Jahr	n. id. Kunstrichtung	Alte Kunst	Moderne Kunst	Nicht-Moderne Kunst	n. id. Bezug	Lokal	Regional	Überregional	International	Einzelpräsentation	Künstlergruppe etc.	Wanderausstellung	Programmausstellung	Zusammenstellung
Der Wupperkreis (*1928)	Hauswirth, Hoffmann, Nagel, Nantke, Paling, Platte, Röntgen, Wellershaus, Wüster	1928		1			1					1				
Der Wupperkreis (*1928)		1928		1			1					1				
Deutsche Künstler im Ausland	G. Arnthal, E.L. Kirchner, A. Koehler, K. Kluth, F. Radziwill, W. Schmid, K. Sohn-Rethel, P. Strecker, A. Wüster/zusammengestellt von Karl With: Ausstellung der VFJK Düsseldorf, Juni 1928	1928		1						1					1	
Deutsche Romantiker	Ausstellung der Galerie Walter Westfeld, Elberfeld (1920-1936)	1928		1		1									1	
Dürer-Ausstellung	700 Nachdrucke aus der Sammlung Dr. Fels	1928		1						1						1
Jankel Adler (1895-1949), Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933)		1928			1				1			1				
Johann Georg Dreydorff		1928	1				1					1				
Johann Greferath (Köln) (1872-1946)		1928	1						1			1				
Josef Hehl (Krefeld) (1885-1953)		1928	1						1			1				
Moriz Melzer (1977-1966)		1928			1					1		1				
Müller-Fernau (Krefeld)		1928	1						1			1				
Neue Sachlichkeit	mit u. a. Otto Dix, Carl Grossberg, Herbers, Max Kaus, Carlo Mense, Ruppert, Christian Schad, Rudolph Schlichter, Georg Scholz, Georg Schrimpf, Grete Stern	1928			1					1						1
Otto Schulze (Kunstgewerbeschule Barmen)		1928	1					1				1				
Ring Neuer Werbegestalter	Max Burchartz, Walter Dexel, Kurt Schwitters, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Georg Trump	1928			1						1		1	1		
Sulamith Wülfing (Elberfeld) (1901-1989)		1928	1				1					1				
Walter Renzing (Hamburg)		1928	1							1		1				
Albrecht Kettler (Barmen) (1898-1975)		1929			1		1					1				
Andrei Jawlensky-Nesmakonoff (1902-1984)		1929			1					1		1				
Ausstellung der Malklasse der Krefelder Weberschule		1929	1				1						1			
Danzig-Ausstellung	Wanderausstellung des Deutschen Ausland-Instituts, Stuttgart	1929								1				1	1	
Der Wupperkreis (*1928)		1929			1		1						1			
Ernst Oberhoff (Barmen)		1929	1				1					1				
Finnische Ryen (Reg. Finnland) des 17. u. 18. Jh und masurische Teppiche (Sammlung Suermondt)	Wanderausstellung Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen	1929									1			1		1
Heinrich Nauen (Düsseldorf) (1880-1940)		1929			1				1			1				
Ludwig ten Hoppel (Düsseldorf)		1929	1						1			1				
Marie v. Malakowski (-Nauen) (1880-1943)		1929			1				1			1				
Otto Hermann (Barmen)		1929	1				1					1				
Otto Schulze (Kunstgewerbeschule Barmen)		1929	1				1					1				
Richard Sprick (Bochum) (1901-1985)		1929			1				1			1				
Sammlung Döninghaus – Spitzen, Stickereien, Trachten und Puppen aus vier Jahrhunderten		1929		1		1										1
Sammlung Friedrich v. Wolff-Ebenrod	ca. 170 Werke des 17. bis 19. Jh.	1929		1		1										1
Sulamith Wülfing (Elberfeld) (1901-1989)		1929	1				1					1				
Zeitgenössische Japanische Malerei (8 Künstler aus Tokio)		1929	1								1					1
Aquarellausstellung zeitgenössischer deutscher Maler		1930	1			1										1
Berthold Müller-Oerlinghausen (1893-1979)	Plastiken	1930	1			1						1				
Der Wupperkreis (*1928)		1930			1		1						1			
Farbige Reproduktionen nach Meisterwerken alter u. neuer Malerei aus bekannten Kunstverlagsanstalten	Piper, Hanfstaengel, Amsler & Ruthardt, Schroll & Co.	1930		1		1										1
Jenny Wiegmann (1895-1969), Berthold Müller-Oerlinghausen	Plastiken, Porträtbüsten, Aktzeichnungen	1930	1			1						1				
Richard Fischer-Ludwigsen (Architekt, Barmen)		1930	1				1					1				
Gedächtnisausstellung		1930	1				1					1				
Sulamith Wülfing (Elberfeld) (1901-1989)		1930	1				1					1				
Ulrich Hübner (Berlin) (1872-1932)	Aquarelle	1930	1							1		1				
Wanderausstellung Maler und Bildhauer der deutschen Ostmark		1930	1							1				1		1
	Arnold Clementitsch, Josef Dobrowsky, A. Faistauer, G. Franke, F. A. Harta, Carry Hauser, E. Huber, H. Jungnickel, Ferdinand Kitt, G. Merkel, Sergius Pauser, R. Philippi, Victor Plankh, Franz v. Zulow/50 Gemälde, 80 Aquarelle	1930	1							1						1
Wiener Maler		1930	1								1					1
Wuppertaler Künstler der Vereinsgalerie		1930	1				1									1
Adolf Erbslöh (1881-1947)		1931			1					1		1				
	Dix, Chagall, Derain, Feininger, Grosz, Heckel, Martha Hegemann, Kirchner, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Mense, Morgner, Nolde, Pechstein, Picasso, Rohlf, Schmidt-Rottluff, Signac, Vlaminck	1931			1		1									1

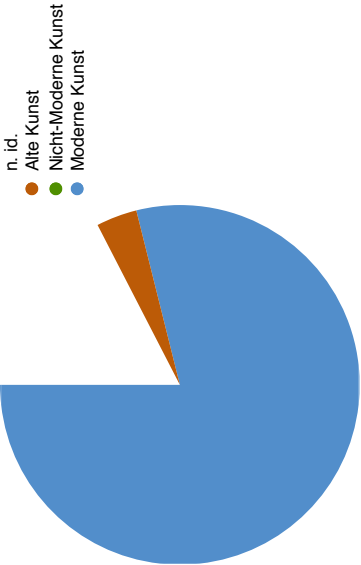
Tab. 1b

<i>Titel</i>	<i>Erläuterung</i>	<i>Jahr</i>	<i>n. id. Kunstströmung</i>	<i>Alte Kunst</i>	<i>Moderne Kunst</i>	<i>Nicht-Moderne Kunst</i>	<i>n. id. Bezug</i>	<i>Lokal</i>	<i>Regional</i>	<i>Überregional</i>	<i>International</i>	<i>Einzelpräsentation</i>	<i>Künstlergruppe etc.</i>	<i>Wanderausstellung</i>	<i>Programmausstellung</i>	<i>Zusammenstellung</i>
Der Kreis (*1925-1937)	Kurt Badt, Robert Jacques, Hans Purrmann, Max Körner, Walter Waentig	1931		1						1		1				
Der Wupperkreis (*1928)		1931		1			1					1				
Eberhard Viegeler (Soest) (1890-1967)		1931		1					1			1				
Ewald Vetter (Elberfeld)		1931	1				1					1				
Französische Sonntagsmaler	Sammlung Erich Wolters, Paris	1931	1							1						1
Gustav Heinrich Wolff (Berlin) (1886-1934)	Skulpturen	1931		1						1		1				
	Rudolf Ernst (1896-1942), Otto Geigenberger, Richard Hallgarten, Erwin v. Kreibitz (1904-1961), Alfred Leithäuser, Otto Rückel, Josef Scharl, Georg Schrimpf, Karl Zerbe	1931		1						1						1
Junge Münchner Kunst		1931		1						1						
Käthe Kollwitz (1867-1945)		1931		1						1		1				
Ortsgruppe Wuppertal des BDA Ausstellung		1931	1				1					1				
P.A. Böckstiegel (Dresden) (1889-1951)		1931		1					1			1				
Rudolf Feldmann (1878-1958)	Goldschmiedearbeiten	1931	1							1		1				
Alte und neue Malerei aus Barmer Privatbesitz	Wanderschau Rheinland und Westfalen, Champion, Dietrich, v. Hugo, Kanoldt, Lenk, Radziwill, Schrimpf	1932					1									1
Ausstellung der Sieben Auswertung		1932		1					1				1	1		
			125	9	128	6	26	79	59	92	18	165	35	14	7	52

Tab. 2a

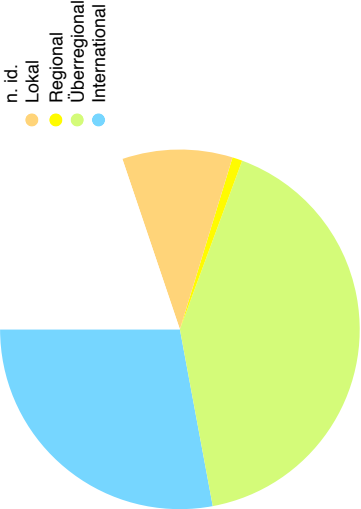
Ausstellungsprogramm der *Kestner-Gesellschaft*
1919-1931

Kunstrichtung



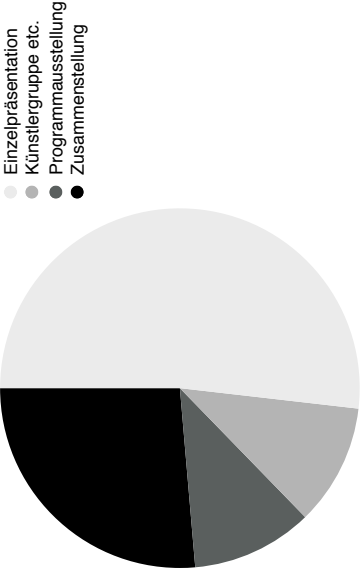
- n. id.
- Alte Kunst
 - Nicht-Moderne Kunst
 - Moderne Kunst

Bezug



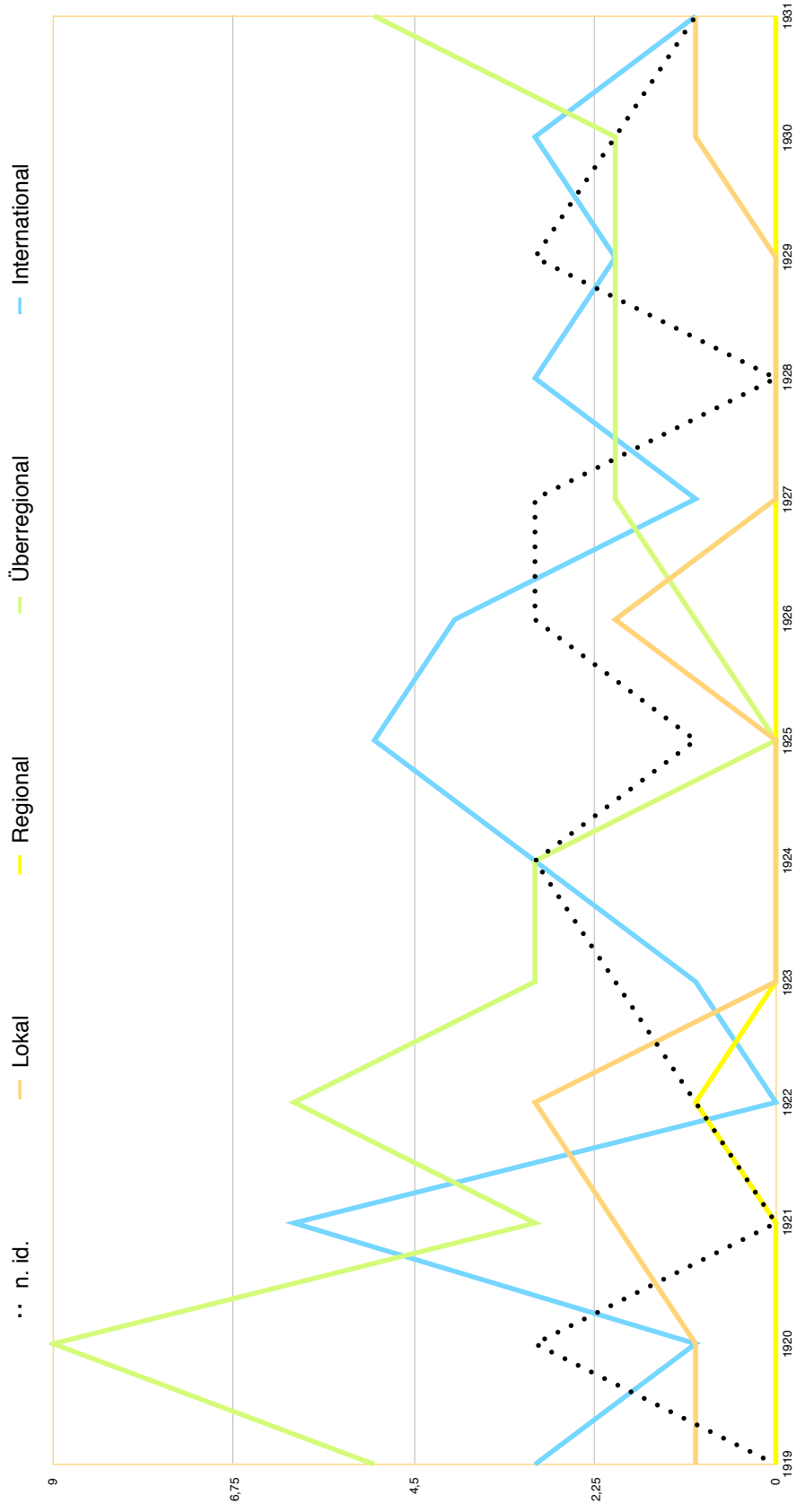
- n. id.
- Lokal
 - Regional
 - Überregional
 - International

Ausstellungstypus



- Einzelpräsentation
- Künstlergruppe etc.
- Programmausstellung
- Zusammenstellung

Entwicklung des Ausstellungsprogramms nach Bezug 1919-1931



Tab. 2b

Ausst.-Nr.	Titel	Erläuterung	Jahr	n. id. Kunstrichtung	Alle Kunst	Moderne Kunst	Nicht-Moderne Kunst	n. id. Bezug	Lokal	Regional	Überregional	International	Einzelpräsentation	Künstlergruppe etc.	Wanderausstellung	Programmausstellung	Zusammenstellung
1	Max Liebermann		1916		1						1	1					
2	Karl Caspar – Maria Caspar-Filser		1916		1						1	1					
3	Willy Jaeckel		1916		1						1	1					
4	Wilhelm Trübner		1917		1						1	1					
5	Albert Weisgerber		1917		1						1	1					
6	Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts		1917	1							1					1	
7	Ausstellung Hannoverscher Künstler	Otto Gleichmann, Kurt Schwitters u. a.	1917		1			1									1
8	E. R. Weiss		1917	1			1					1					
9	Stanislaus Stückgold – Josef Eberz		1917		1						1	1					
10	Paula Modersohn		1917		1						1	1					
11	Lovis Corinth		1917		1						1	1					
12	Neue Münchner Kunst	Paul Klee, Alfred Kubin, Franz Marc u. a.	1917		1						1						1
13	Emil Nolde : Gemälde, Graphik		1918		1						1	1					
14	Hannoversche Sezession		1918		1			1					1				
15	Handtextilarbeiten		1918	1			1										1
16	August Macke, Heinrich Nauen : Gemälde, Graphik		1918		1						1	1					
17	Franz Heckendorf, Gemälde, Graphik		1918		1						1	1					
18	Ludwig Meidner, César Klein, Gemälde, Graphik		1918		1						1	1					
19	Bildnisminiaturen aus niedersächsischem Privatbesitz		1918	1						1							1
20	Adolf Hölzel		1918								1	1					
21	Junge Berliner Kunst		1918		1						1						1
22	Erich Heckel		1919		1						1	1					
23	Hannoversche Sezession. 2. Ausstellung		1919		1			1					1				
24	Christian Rohlf		1919		1						1	1					
25	Bruno Krauskopf – Wilhelm Kohlhoff		1919		1						1	1					
26	Götz von Seckendorf – Otto Schulze		1919		1						1	1					
27	Französische Malerei bis 1914	Wanderausstellung mit Station <i>Hamburger Kunstverein</i>	1919		1							1			1	1	
28a	James Ensor		1919		1							1	1				
28b	Künstler des Cafe du Dôme	Friedrich Ahlers-Hestermann, Walter Bondy, Kees van Dongen, Ernesto di Fiori, Rudolf Großmann, Werner Heuse, Georg Kars, Moise Kisling, Paul Madsack, Oskar Moll, Franz Noelken, Julius Pascin, Hans Purrmann, Walter A. Rosam, Walter Tanck, Paul Thesing, Rudolf Tewes, Otto von Waetjen, Albert Weisgerber, G. Wiegels	1919		1							1	1				1
29	Paul Klee – Lyonel Feininger		1919		1						1	1					
30	Architekturen von Erich Mendelsohn	V: Erich Mendelsohn: Moderne Architekturprobleme	1920		1						1	1					
30	Neue Kunst aus hannoverschem Privatbesitz und		1920		1		1										1
31	Hannoversche Sezession. 3. Ausstellung		1920		1			1						1			
32	Anton Kerschbaumer		1920		1						1	1					
32	Altmünchner Zeichner		1920	1							1						1
32	Der Kreis		1920		1						1			1			
33	Karl Schmidt-Rottluff – Negerkunst		1920		1						1	1					
34	Conrad Westermayr – Moritz Melzer		1920		1						1	1					
35	Oskar Moll		1920		1						1	1					
35	Burchartz – Gleichmann – Viegner		1920		1		1					1					
35	Japanische und chinesische Holzschnitte –		1920		1							1					1
36	Alexej von Jawlensky		1920		1						1	1					
37	Wilhelm Lehbruck		1920		1						1	1					
38	Weihnachtsausstellung – Meisterwerke deutscher Kunst		1920	1			1										1
39	Jung-Tschechische Kunst		1921		1							1					1
39	Wolf Röhricht		1921		1						1	1					
40	Junge Niederländische Kunst		1921		1							1					1
40	George Grosz – Maurice Vlaminck		1921		1							1	1				
41	Hannoversche Sezession 4. Ausstellung		1921		1			1						1			
42	Heinrich Campendonk – Carl Hofer		1921		1						1	1					
43	Das junge Italien		1921		1							1					1

Tab. 2b

Ausst.-Nr.	Titel	Erläuterung	Jahr	n. id. Kunstrichtung	Alte Kunst	Moderne Kunst	Nicht-Moderne Kunst	n. id. Bezug	Lokal	Regional	Überregional	International	Einzelpräsentation	Künstlergruppe etc.	Wanderausstellung	Programmausstellung	Zusammenstellung
		Eduard Amthal, René Beeh, Albert Bloch, Max Buchartz, Heinrich Campendonk, Marc Chagall, Bela Czobel, Walter Dexel, Hans Drexel, Joseph Eberz, Max Ernst, Lyonel Feininger, Otto Gleichmann, Rudolf Grossmann, George Grosz, A. de Haer, Raoul Hausmann, Erich Heckel, Werner Heuser, Bernhard Hoetger, Charles Hofer, Wassily Kandinsky, Konrad von Kardorff, Georg Kars, Anton Kerschbaumer, Ernst Ludwig Krichner, Paul Klee, Wilhelm Kohlhoff, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin, Kurt Laß, Lindgens, August Macke, Franz Marc, Karl Mense, Paula Modersohn, Johannes Molzahn, Wilhelm Morgner, Otto Müller, Heinrich Nauen, Franz Noelken, Emil Nolde, Claudia Owen, Julius Pascin, Max Pechstein, Peiffer-Watenphul, Franz Radziwill, Christian Rohlf, Wolf Röhrich, Edwin scharff, Schmidt-Rottluff, Georg Schrimpf, Johanna Scholz-Jahn, Max Schulze-Soelde, Kurt Schwitters, Richard Seewald, Paul Signac, Walter Tanck, Arnold Topp, Adolf Uzarski, C. Voll, Eberhard Viegner, Karl Walser, Augusta von Zitzewitz – Konrad Felixmüller															
44	Aquarelle moderner Künstler – Gemälde von Felixmüller.	Felixmüller	1921			1						1					1
45	Ostasiatische Kunst		1921	1								1					1
46	Hannoversche Sezession. Aug. Heitmüller		1921			1			1					1			
47	Max Pechstein		1921			1					1		1				
48	Meisterwerke deutscher Kunst aus Hannoverschem Privatbesitz		1922	1							1						1
49	Peiffer-Watenphul – Seiffert-Wattenberg		1922			1		1					1				
49	Hannoversche Sezession		1922			1			1					1			
50	Berliner Sezession		1922			1					1			1			
51	Emil Nolde		1922			1					1		1				
52	Wilhelm Morgner		1922			1					1		1				
52	Käthe Steinitz		1922			1			1				1				
52	Hannoversche Sezession		1922			1			1					1			
53	Paula Modersohn-Becker		1922			1				1			1				
54	Von Carus bis Burger-Mühlfeld		1922		1						1						1
54	Plastik von Emy Roeder – M. Steger – C. M. Schreiner		1922			1					1		1				
55	El Lissitzky, Max Buchartz	El Lissitzky, Max Buchartz; Alexander Dorner EV	1923			1						1	1				
56	Wassily Kandinsky		1923			1					1		1				
57	Karl Schmidt-Rottluff		1923			1					1		1				
58	Lazlo Moholy-Nagy		1923			1					1		1				
59	Moderne Bilder aus Hannoverschem Privatbesitz 1. Ausstellung		1923			1		1									1
60	Weihnachtsmesse		1923	1				1									1
61	Moderne Bilder aus Hannoverschem Privatbesitz 2. Ausstellung		1924			1		1									1
62	Theo van Doesburg – Karl Preiser – Plastik von Else Fraenkel		1924			1						1	1				
63	Stern – Kapstedt – Gerd Meyer – Hans Düne – Architektur von Adolf Falke		1924			1		1									1
64	Gruppen „G“ und „K“		1924			1						1		1			
64	Fred Kayser		1924	1				1					1				
65	Linda Kögel		1924			1		1			1		1				

Tab. 2b

Ausst.-Nr.	Titel	Erläuterung	Jahr	n. id. Kunststrichtung	Alte Kunst	Moderne Kunst	Nicht-Moderne Kunst	n. id. Bezug	Lokal	Regional	Überregional	International	Einzelpräsentation	Künstlergruppe etc.	Wanderausstellung	Programmausstellung	Zusammenstellung
66	Antike Orientteppiche und Persische Miniaturen		1924	1								1					1
67	Kurt Schwitters – Hans Arp – Alexej von Jawlensky		1924		1						1	1					
68	Weihnachtsmesse: Aquarelle von Nolde – Klatt – Delbrück		1924		1						1						1
69	Christian Rohlfis – Aquarelle Lyonel Feininger		1924		1						1	1					
70	August Macke – Toulouse-Lautrec – Renoir – Rodin		1925		1							1	1				
71	Ferdinand Hodler		1925		1							1	1				
72	A. Lubbers – Alf Björn – Margarete Fischer-Bayer		1925	1			1						1				
73	Oskar Kokoschka		1925		1							1	1				
74	Plastik und Zeichnung der Gegenwart – Bilder von Walter Bondy – Theo Champion – Carl Hofer		1925		1							1					1
75	Weihnachtsmesse: Russische Volkskunst – Indonesische Textilien – Fotos von Riess		1925	1								1					1
76	Deutsche Architektur der Gegenwart	Arbeiten von Behrens bis Taut	1926		1						1						1
76	Bernhard Dörries, Bilder	Dörries, Neue Arbeiten aus Frankreich	1926		1			1					1				
77	Bauhaus Dessau	Bilder und Graphik von Feininger, Klee, Kandinsky, Schlemmer, Moholy-Nagy, Muche; vermutl. Wanderausstellung mit Station <i>Barmer Kunstverein</i>	1926		1							1		1	1		
78	Schönheit der Technik		1926	1			1										1
78	Franz Masareel		1926		1							1	1				
79	Paul Signac – Wilhelm Wieger		1926	1								1					
80	Ernst Thoms – Wilhelm Klemm		1926	1			1										
81a	Moderne Aquarelle und Graphik – Versteigerung einer Privatsammlung		1926		1		1										1
81	Hannoversche Künstler		1926					1									1
82	Weihnachtsmesse: Exoten und Kakteen		1926	1								1					1
83	Otto Dix		1927		1						1		1				
84	Versteigerung aus der Sammlung von Garvens – Joachim Ringelnatz – Albertina Facsimile-Drucke (Alte Meister)		1927	1			1										1
85	James Ensor	50 Bilder, 129 Kaltnadelblätter und Radierungen, 3 Lithographien, vermutl. Wanderausstellung mit Station <i>GFJK Braunschweig</i>	1927		1							1	1		1		
86	Carl Hofer		1927	1							1						1
87	Karikatur seit 1800		1927				1										
88	Fotos von Renger-Patzsch		1927		1						1						
88	Weihnachtsmesse: Kunstgewerbe		1927				1										1
89	Louis Corinth		1928		1						1		1				
90	Junge belgische Kunst		1928		1							1					1
91	Van Gogh – 100 Aquarelle und Zeichnungen		1928		1							1	1				
92	Emil Nolde		1928		1						1		1				
93	Van Gogh – Gemälde		1928		1							1	1				
94	Weihnachtsmesse : Ostasiatische Kunst		1928	1													1
95	10 Junge deutsche Maler	Bissier, Fuhr, Mahlau, Nay u. a., vermutl. Wanderausstellung mit Station <i>Overbeck-Gesellschaft, Lübeck</i>	1929		1						1				1	1	
96	K. H. Isenstein		1929	1			1						1				
97	Fotografie der Gegenwart	Wanderausstellung mit Stationen in Essen, Hannover, Berlin, London, Wien, Dresden	1929		1							1			1	1	
98	Käthe Kollwitz		1929		1						1		1				
99	Original und Reproduktion		1929	1			1										1
100	Edvard Munch		1929		1							1	1				
101	Weihnachtsmesse: neuzeitliche Typenmöbel und Kunstgewerbe		1929		1		1										1
102	Tanz und Tanzkostüm im Wandel der Zeiten		1930	1			1										1
103	Christian Rohlfis zum 80. Geburtstag		1930		1						1		1				
104	Alfred Kubin		1930		1							1	1				
105	Hannoversche Sezession		1930		1		1							1			
106	Kinderzeichnungen		1930														1
107	Von Ingres bis Picasso		1930	1			1					1					1
108	Gabo. Konstruktive Plastik	Naum Gabo	1930		1							1	1				
109	Reine Form im Hausgerät	Wanderausstellung	1931		1		1								1	1	

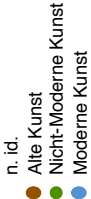
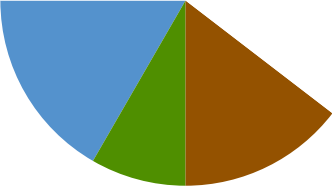
Tab. 2b

Ausst.-Nr.	Titel	Erläuterung	Jahr	n. id. Kunstrichtung	Alte Kunst	Moderne Kunst	Nicht-Moderne Kunst	n. id. Bezug	Lokal	Regional	Überregional	International	Einzelpräsentation	Künstlergruppe etc.	Wanderausstellung	Programmausstellung	Zusammenstellung
110	Max Beckmann	40 Gemälde, Zeichnungen, Gouachen, Pastelle; Graphik aus den Jahren 1911-1929	1931			1					1		1				
111	Franz Masareel		1931			1						1	1				
112	Paul Klee	149 Werke, zumeist aus der Sammlung Ralfs	1931			1					1		1				
113	Walter Gropius		1931			1					1		1				
114	Hannoversche Künstler		1931			1			1								1
115	Heinrich Zille		1931	1									1				
116	Ernst Barlach		1931			1					1		1				
117	Tiere in der Kunst: Gaul, Marc, Sintenis, Mataré		1931			1					1					1	
	Auswertung 1919-1931			19	4	86	0	23	11	1	44	33	57	12	6	12	29
118	Lyonel Feininger		1932			1					1		1				
119	Max Slevogt		1932			1					1		1				
120	Otto Haesler – Willi Baumeister		1932			1					1		1				
121	Otto Gleichmann		1932			1			1				1				
122	Die Zeichner des Simplicissimus	vermutl. Wanderausstellung mit Station <i>Hamburger Kunstverein</i>	1932			1					1				1	1	
123	Schlemmer und Picasso	Oskar Schlemmer, Pablo Picasso	1932	1								1	1				
124	Deutscher Künstlerbund		1932			1					1			1			
125	Georg Kolbe		1933			1					1		1				
126	Neue deutsche Romantik: Alexander Kanoldt, Franz Radziwill, Georg Schrimpf, Albert Renger-Patzsch		1933			1					1					1	
127	Hannoversche Sezession: August Heitmüller, August Waterbeck		1933			1			1					1			
128	Gemälde im Röntgenlicht		1933	1				1								1	
129	Ariane von Maltzahn		1933	1									1				
130	Josef Scharl		1933	1									1				
131	Italienische Kunst der Gegenwart		1933			1						1					1
132	Chinesische Malerei		1933									1					1

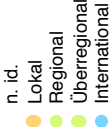
Tab. 3a

Ausstellungsprogramm des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen
1919-1929

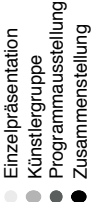
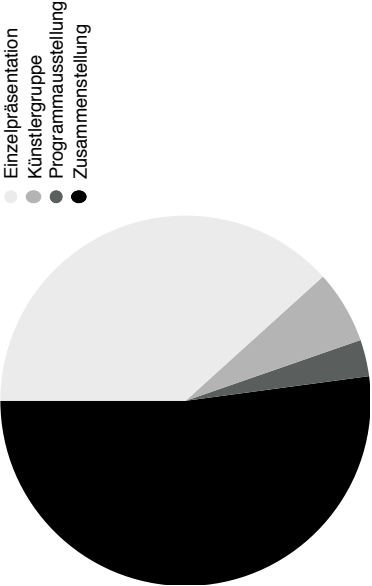
Kunstrichtung



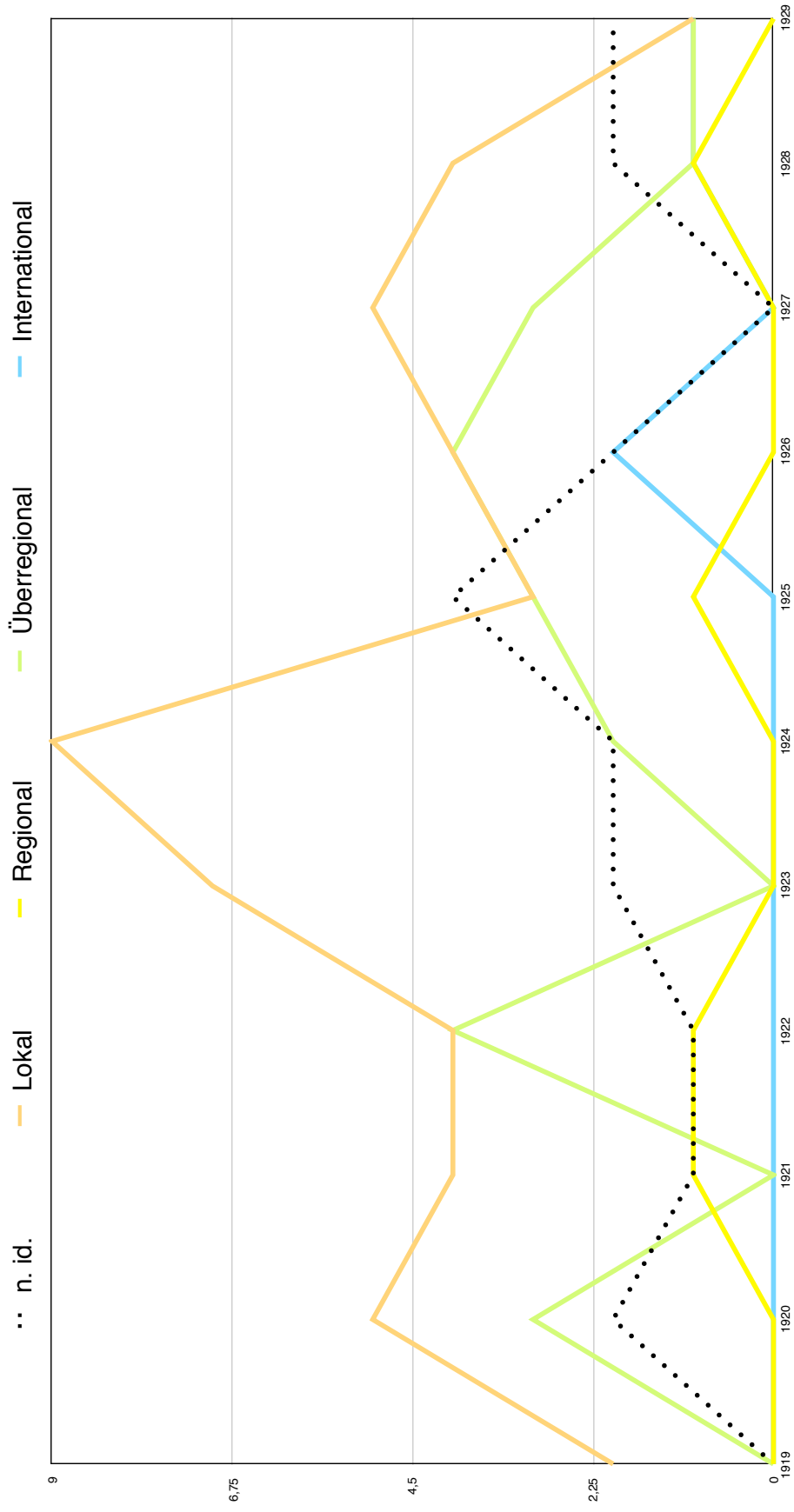
Bezug



Ausstellungstypus



Entwicklung des Ausstellungsprogramms nach Bezug



Tab. 3b

Titel	Jahr	n. id.	Alte Kunst	Modern	Nicht-Modern	Lokal	Regional	Überregional	International	Einzelpräsentation	Kunstgruppen / Here ausgehend / Schule	Wanderausstellung	Programmausstellung	Zusammenstellung
Ältere Düsseldorfer Landschaftsmalerei	1919		1		1	1								1
Düsseldorfer Künstler	1919	1				1								1
Düsseldorfer Künstler	1920	1				1				1				
Gedächtnisausstellung Prof. Claus Meyer (1865-1919)	1920				1	1				1				
Carl Hagemeyer (1884-1933)	1920	1						1		1				
Düsseldorfer Künstler	1920	1				1								1
Kopien alter Meister	1920		1											1
Gregor v. Bochmann zum 70. Geburtstag (1850-1930)	1920				1	1				1				
Karlsruher Künstler	1920	1												1
Düsseldorfer Künstler	1920	1				1								1
Gedächtnisausstellung Otto Kirberg (1850-1926)	1920				1	1				1				
Ludwig v. Hofmann (1861-1945)	1920			1				1		1				
Bilder aus der Großindustrie	1920	1											1	
Düsseldorfer Künstler	1920	1				1								1
Alte Meister aus Düsseldorfer Privatbesitz	1921	1	1											1
Gedächtnisausstellung Johann Nikutowksy (1830-1888)	1921				1					1				
Ausstellung der Kunstakademie	1921	1				1								1
Fritz Burmann (1892-1945), Richard Geßner (1894-1889), Werner Peiner (1897-1984), Dreimann-Bund	1921				1	1				1				
Düsseldorfer Künstler	1921	1				1								1
Jung-Rheinland-Graphik	1921			1				1						1
Düsseldorfer Künstler	1921	1				1								1
Düsseldorfer Bildnismalerei der Vergangenheit	1922		1			1								
Das schöne Buch	1922	1												1
Gruppe Niederrhein	1922			1				1			1			
Ostpreußische Graphik	1922	1						1						1
Leihgaben der Nationalgalerie	1922	1						1						1
Badische Graphik	1922	1						1						1
Prof. Heinrich Hermanns (1862-1942)	1922				1	1				1				
Aquarellausstellung	1922	1												1
Berliner Künstler	1922	1						1						1
Düsseldorfer Künstler	1922	1				1								1
Alte Meister aus Privatbesitz	1923		1											1
Prof. Helmuth Liesegang (1858-1945)	1923	1			1	1				1				
Düsseldorfer Künstler	1923	1				1								1
Fritz Rhein (1873-1948)	1923				1	1				1				
Schwarz-Weiß-Ausstellung	1923	1												1
Gedächtnisausstellung Heinrich Otto (1858-1923)	1923				1	1				1				
Carl Mücke (1847-1923)	1923				1	1				1				
Prof. Gerhard Janssen (1863-1931)	1923	1				1				1				
Düsseldorfer Künstler	1923	1				1								1
Das Aquarell I. Besitz der Stadt Düsseldorf	1924	1												1
Düsseldorfer Künstler	1924													
Das neue Aquarell II. Privatbesitz	1924	1												1
Düsseldorfer Künstler	1924	1				1								1
Prof Adolf Münzer (1870-1953)	1924			1				1		1				
Prof. Max Volkart (1848-1924)	1924				1	1				1				
Düsseldorfer Künstler	1924	1				1								1
Prof. H. Campendonk (1889-1957)	1924			1				1		1				
Franz Eichhorst (1885-1948)	1924	1				1				1				
Gustav Wendling (1862-1932)	1924	1				1				1				
Düsseldorfer Künstler	1924	1				1								1
Prof. Hugo Mühlig (1854-1929)	1924	1				1				1				
Düsseldorfer Künstler	1924	1				1								1
Neuerwerbungen des Städtischen Kunstmuseums	1925	1												1
Vereinigung für junge Kunst	1925			1				1					1	
Gruppe Niederrhein	1925			1										
Düsseldorfer Künstler	1925	1				1								1
Prof. Karl Ederer, Prof. Leo Putz (1869-1940)	1925	1								1				
Prof. Max Liebermann (1847-1935)	1925			1						1				
Münchner Neue Sezession	1925			1				1		1				
Mosaiken	1925	1												

Tab. 3b

Titel	Jahr	n. id.	Alte Kunst	Modern	Nicht-Modern	Lokal	Regional	Überregional	International	Einzelpräsentation	Kunstgruppen / Kunstvereine / Kunstgemeinschaften / Schule	Wanderausstellung	Programmausstellung	Zusammenstellung
Prof. Hans Looschen (+) (1859-1923)	1925	1								1				
Prof. Paul Plontke (1884-1966)	1925	1								1				
Düsseldorfer Künstler	1925	1				1								1
Prof. Max Slevogt (1868-1932)	1926		1					1		1				
Tiroler Künstler	1926	1							1					1
Düsseldorfer Künstler	1926	1				1								1
Prof. Georg Oeder zum 80. Geburtstag (1846-1931)	1926	1								1				
Prof. Lovis Corinth (1885-1925)	1926		1					1		1				
Bund Deutscher Architekten	1926										1			
Photographie	1926													1
Düsseldorfer Künstler	1926	1				1								1
Prof. Willi Jaeckel (1888-1944)	1926		1					1		1				
Max Oppenheimer (1885-1954)	1926		1					1		1				
Südseplastiken	1926								1					
Düsseldorfer Künstler	1926	1				1								1
Oswald Achenbach zum 100. Geburtstag (1827-1905)	1927		1			1				1				
Düsseldorfer Künstler	1927	1				1								1
Prof. Georg Kolbe (1877-1947)	1927		1					1		1				
Prof. Max Clarenbach (1880-1952), Prof. August Deußner (1870-1942)	1927		1			1				1				
Düsseldorfer Künstler	1927	1				1								1
Stuttgarter Sezession	1927		1					1		1				
Prof. Carl Hofer (1878-1955), Ernesto di Fiori (1884-1945)	1927		1					1		1				
Entwürfe für den Völkerbundpalast in Genf	1927							1			1			
Düsseldorfer Künstler	1927	1				1								1
Alte Meister aus Privatbesitz	1928		1											1
Arnold Böcklin (1827-1901)	1928		1					1		1				
Sammlung Akademiedirektor Prof. Kaesbach (M Gladbach)	1928		1											1
Düsseldorfer Künstler	1928	1				1								1
Prof. Edwin Scharff (1887-1955) Plastiken	1928		1					1		1				
Altchinesische Malerei	1928		1											1
Düsseldorfer Künstler	1928	1				1								1
Kunst und Sport der Olympiade Amsterdam	1928							1				1		
Düsseldorfer Künstlerbund	1928	1				1				1				
Prof. Feigler, Milly Steger (1881-1948), Werner Peiner (1897-1984)	1928		1							1				
Düsseldorfer Künstler	1928	1				1								1
Ludwig Knaus zum 100. Geburtstag (1829-1910)	1929		1							1				
Finnische Ryen	1929		1					1				1		1
Das schöne Frauenbildnis	1929	1											1	
Düsseldorfer Künstler	1929	1				1								1
Jubiläumsausstellung: Alte Meister	1929		1											1
		54	12	20	12	46	4	18	4	36	6	3	3	49

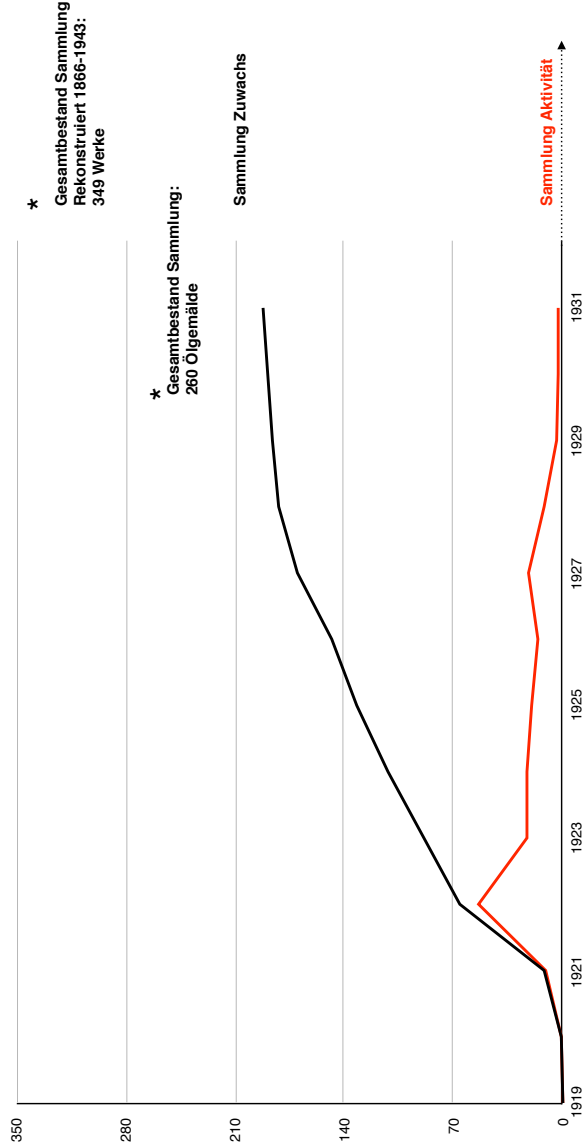
Tab. 4

Titel	Künstler	Jahr	Daten	Ort	Quelle
Neue Kunst	Max Beckmann (Radierungen), Paul Cézanne, André Derain, Kees van Dongen, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Erich Heckel, Emil Nolde, Pablo Picasso, Max Pechstein	1917	23. Mai bis 15. Juni	Frankfurter Kunstverein, Junghofstr. 8, Frankfurt a. M.	AK VFNK 1917
Jakoba van Heemskerck		1917	vermutl. Dezember		O. A., «Ausstellungen – Frankfurt a. M.», in: K.-Chronik, N.F. 29, H.11, 14.12.1917
Max Beckmann		1919	Juni	Schillerstr.15 L, Reitz Köhler	VFNK (Hg.), Max Beckmann, Ausst.-Kat., Schillerstr.15 L, Reitz Köhler, 1919 (ein Exemplar desselben wird im Museumsarchiv der Kunsthalle Mannheim bewahrt, s. a. Abb. des Katalogs in: HILLE 1994, S. 249 u. Abb. 18; zu Inhalt, Kontext und Rezeption dieser Ausstellung s. HILLE 1994, ebd. & Ursula Harter, Stephan von Wiese (Hg.), Max Beckmann und J. B. Neumann. Der Künstler und sein Händler in Briefen und Dokumenten, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2011, S. 38, Anm. 3, S. 40 Anm. 6
Christian Rohlf		1919	Oktober-November	Goethestraße, Frankfurt a. M.	Eduard von Bendemann, «Kunst in Frankfurt [Ausstellung Christian Rohlf in der Goethestraße]», in: FZ, [vor dem 22. November]1919
Ausstellung von Glasmalereien, Mosaiken und handwerklichen Arbeiten neuerer Künstler		1920	Frühjahr/Sommer	Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. M.	O. A., «Frankfurt. Die Vereinigung für neue Kunst», in: Das Kunstblatt, H. 8, (August) 1920, S. 256

Tab. 5a

Sammlung des Kunstvereins in Barmen

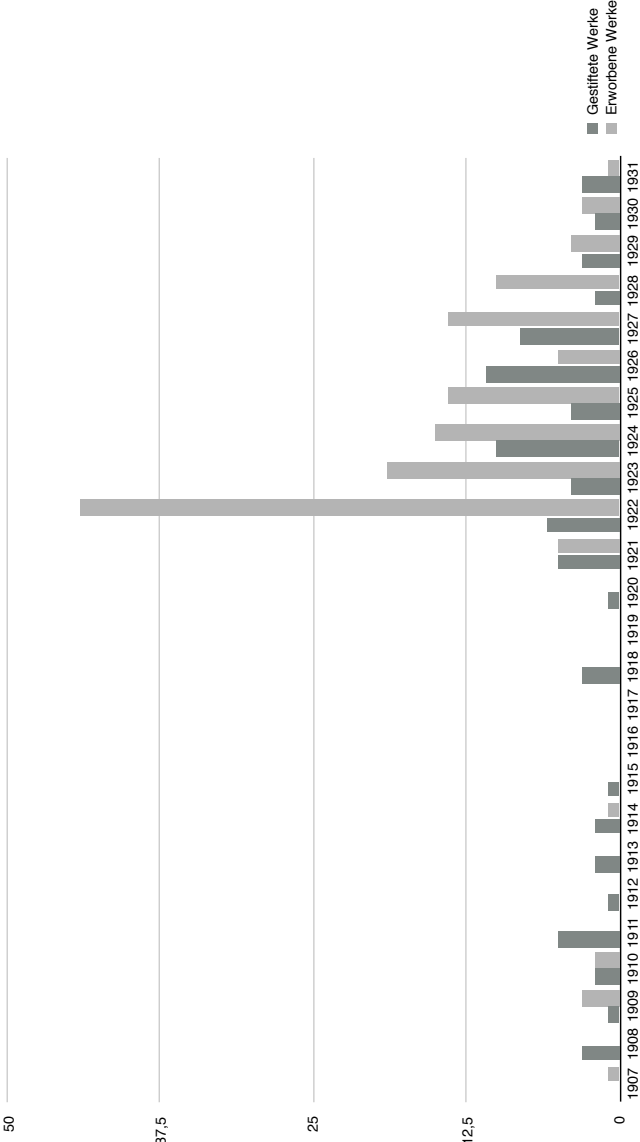
Sammlungsaktivität 1919-1931



Tab. 5b

Sammlung des Kunstvereins in Barmen

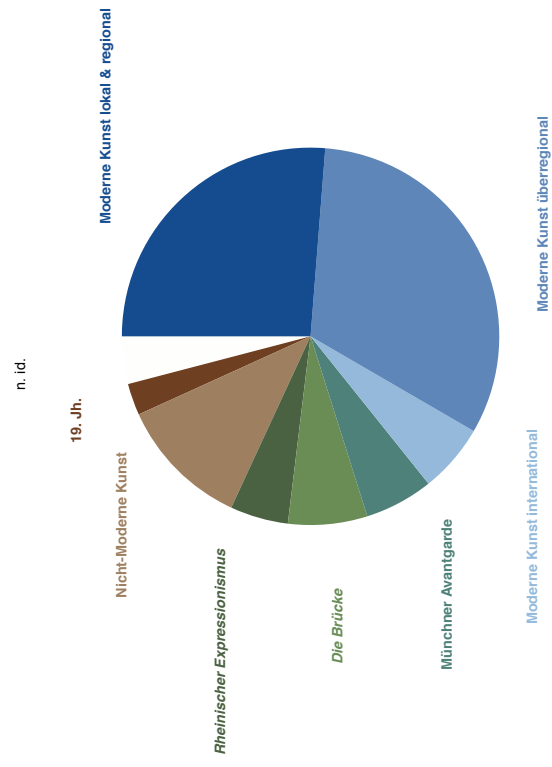
Ankauf/Stiftung 1907-1931



Tab. 5c

Sammlung des Kunstvereins in Barmen

Kategorien 1919-1931



Tab. 6a

Jahr	Aktivitäten	Akteure/Künstler	Quelle
vermutl. Mai 1924	Gründung	Max Niehaus, Geschäftsführender Vorsitzender; Vorstandsmitglieder: Walter Cohen, Walter Kaesbach	Korrespondenzen zwischen Walter Cohen – Walter Müller-Wulckow, 22.05.1924, 27.05.1924, LMO -MW 158; O. A. 1924b; KEIM 1925
1924	Jahresbeitrag für Fördermitglieder RM100,-	Walter Müller-Wulckow wird als Direktor des Landesmuseums Oldenburg Fördermitglied	Schreiben Walter Cohen – Walter Müller-Wulckow, 22.05.1924 u., 27.05.1924, LMO-MW 158
22.11.1924	Mitgliedschaften	Christian Rohlf, Ehrenmitglied, anlässlich seines 70. Geburtstags	Schreiben Walter Cohen – Walter Müller-Wulckow, 29.12.1924, LMO-MW 158
Januar 1925	Ausstellung im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen	Arno Breker, Otto Dix, Joh. Drieschs, Fritz Karl Gotsch, Walter Jakob, Max Kaus, Bernhard Kretzschmar, August Macke, Franz Marc, Christian Rohlf, Josef Sommer, u. a.	Schreiben Walter Cohen – Walter Müller-Wulckow, 29.12.1924 LMO -MW 158; AUSST. KUNSTVEREIN DÜSSELDORF 1919-1929, S. 64; KEIM 1925, S. 228
11.07.1926	Mitgliederversammlung in Düsseldorf		Schreiben Walter Müller-Wulckow – Adolf Fischer, 6.07.1925, LMO-MW 158
1926	Änderungen im Vorstand	Max Niehaus, Geschäftsführender Vorsitzender; Vorstandsmitglieder: Walter Cohen, Alfred Fischer	AK VFJK DÜSSELDORF 1926
13.11.-19.12.1926	„Ausstellung junger Kunst aus Rheinland und Westfalen“, Räume der Stadtverwaltung Essen	Arno Breker, Theo Champion, Heinrich Davringhausen, August Eilbrecht, Arthur Erdle, Max Ernst, Fritz Feigler, Werner Gilles, Bernhard Gobiet, Adolf te Haer, Martha Hegemann, Ludwig ten Hompel, Fritz Kronenberg, Curt Lahs, Walter Ophey, Ewald Platte, Anton Raderscheidt, Carl und Alfred Sohn-Rethel, Eberhard Viegner, Max Peiffer-Watenphul, Otto Weber	AK VFJK DÜSSELDORF 1926
Januar 1927	aus Rheinland und Westfalen“, untere Räume der Kunsthalle in Düsseldorf	s. o.	AK VFJK DÜSSELDORF 1926, S. 3
Anfang 1927	Mitgliedschaften	Eintritt von Künstlern der „Ausstellung junger Kunst aus Rheinland und Westfalen“ eventuell als „außerordentliche“ Mitglieder	KRAUS 1993, S. 40, unter Hinweis auf: Otto-Albert Schneider, „Düsseldorfer Kunstausstellungen“, in: Düsseldorfer Nachrichten, 13.01.1927
1927	Änderungen im Vorstand	Hans F. Secker, Vorstandsmitglied (?)	Postkarte W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 09.02.1928, LMO -MW 158; s. Kap. 3.2.1.3.1
Juni bis Oktober 1928	Wanderausstellung „Deutsche Künstler im Ausland“, Kölnischer Kunstverein, NKV Wiesbaden, Essen ?, Barmer Kunstverein	Edith Auerbachs, Arno Breker, Willy Eisenschitz (1889-1974), Max Ernst, Hannah Höch (1889-1978), Hörner ?, Adda Kesselsaul (1895-1969), E. L. Kirchner, A. Koehler, Karin Kluth (Karin van Leyden, 1906-1977), August Neven Dumont (1895-1979), Charlotte Radnitz, Franz Radziwill, Otto Sohn-Rethel (1877-1948), Karl Sohn-Rethel (1882-1966), Christian Rohlf, W. Schmid, Richard Schrötter (1893-?), Carl-Walter Schulz-Matan (1889-1965), P. Strecker, Otto Friedrich Weber (1890-1957), Adolf Wüster (1888-1972)	O. A. 1928a; O. A. 1928b; BECKS-MALORNEY 1992, S. 274; M. E. 1928; s. Kap. 3.2.1.3.2
1928/1929	Ausstellung von Werken aus der Sammlung in der Galerie Alfred Flechtheim Düsseldorf		Schreiben Walter Cohen – Walter Müller-Wulckow, 14. oder 17.02.1929 [unleserlich]
Anfang 1929	Änderungen im Vorstand	Vorstandsmitglieder: Walter Cohen, Alfred Fischer, Karl With, Erich Rämisch	Schreiben Walter Cohen – Walter Müller-Wulckow, 13.03.1929
April 1929?	Ausstellung der Sammlung, Kunstmuseum Düsseldorf		Schreiben W. Cohen – W. Müller-Wulckow, 13.03.1929, LMO-MW 158
5.10.-2.11.1930	Ausstellung „Junge Deutsche Kunst“, Kunsthalle Düsseldorf	(1900-1988), Willi Baumeister (1889-1955), Herbert Bayer (1900-1985), Curt Georg Becker (1904-1972), Carl Bessenich (1893-1973), Julius Bissier (1893-1965), Theo Champion (1887-1952), Xaver Fuhr (1889-1973), Werner Gilles (1894-1961), Bruno Goller (1901-1998), Leo Grewenig (1898-1991), Fritz Grewenig (1891-1974), Carl Grossberg (1894-1940), Walter Haarmann (?), Ernst Hauswirth (?), Marta Hegemann (1894-1970), Otto Herbig (1889-197), Heinrich Hoerle (1895-1936), Arthur Kaufmann (1888-1971), Albert Kohler (1883-1946), Fritz Kuhr (1899-1975), Werner Laves (1903-1972), Walter Lindgens (1893-1978), F. (riedrich) Macketanz (1902-1970), Mack Kock (1897-1946), Ewald Mataré (1887-1965), Ernst W. Nay (1902-1968), Oskar Nerlinger (1893-1969), Otto Pankok (1883-1966), Robert Pudlich (1905-1962), Anton Raederscheidt (1892-1970), Franz Radziwill (1895-1983), Joachim Ringelnatz (1883-1934), Peter Röhl (1890-1975), Kurt Roesch (1905-1984), S. (iegfried Shalom) Sebba (1897-1975), Franz W. Seiwert (1894-1933), Margarete Schall (1896-1939), Oskar Schlemmer (1888-1943), Evamarie Schlenzig (?), Wilhelm Schmid (1892-1971), Helmuth Schmitt (?), Carl Schneiders (1905-1975), Richard Schroetter (1893-1938), Paul Strecker (1898-1950), Julius Tinzmann (1907-1982), O. (skar) Trepte (1890-1969), W. (ill) Tschsch (1891-1975), (Friedrich) Vordemberge-Gildewart (1899-1962), (Max Peiffer-)Watenphul (1896-1976), Fritz Winter (1905-1976), Adolf Wüster (1888-1972), Gustav Wunderwald (1882-1945), K. (arl) Zerbe (1903-1972), Otto Baum (1900-1977), Arno Breker (1900-1991), Karl Ehlers (1904-1973), (Joseph) Ensling (1886-1957), Ilse Fehling (1896-1982), Joachim Karsch (1897-1945), Erich Kuhn (1890-1967) (Entdeckung Walter Cohen), Ewald Mataré (1887-1965), H. Scheuermstuhl (1894-1982), Kurt Schwippert (1903-1983), Von Sczekessy (1899-1968), Harold Winter (1887-1969), Elisabeth Wolff (1898-vermutl. 1969)	AK VFJK DÜSSELDORF 1930
Ende 1930	Ausstellung der Sammlung, Kunsthalle Düsseldorf, vermutl. am Rande der Ausstellung „Junge Deutsche Kunst“		L. ST. E. 1930, S. 351
1930-1931	Änderungen im Vorstand	Erich Raemisch, geschäftsführender Vorsitzender; Vorstandsmitglieder: Walter Cohen, Alfred Fischer, Karl With, Alex Vömel	AK VFJK DÜSSELDORF 1930; Anzeige in: Omnibus, Almanach für das Jahr 1931, Verlag der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, Düsseldorf, S. 220
1930-1931	Änderungen Geschäftsstelle	Erich Raemisch, Leitung der Geschäftsstelle, Krefeld, Uerdinger-Str. 73	AK VFJK DÜSSELDORF 1930; Schreiben Kestner-Gesellschaft (Dr. Bier) – Bernhard Dörries, 10.09.1930 (Durchschlag) „D“, Dep. 100 Nr. 41 (A-Z, 1.08.-31.12.1930); Anzeige in: Omnibus, Almanach für das Jahr 1931, Verlag der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, Düsseldorf, S. 220

Tab. 6a

Jahr	Aktivitäten	Akteure/Künstler	Quelle
1931	Ausstellung „George Grosz: Ölgemälde und Aquarelle“, Galerie Alfred Flechtheim Düsseldorf	Nennung als Leihgeber	DASCHER (CD-ROM) 2011
1931/1932	Mitgliedschaften	Georg Kolbe, außerordentliches Mitglied	1 Mitgliedskarte von 1931/32 „Für das ausserordentliche Mitglied Herrn Professor Dr. Georg Kolbe“, Georg Kolbe Archiv Berlin, K-Nr. 16, M-Nr. 1
1932	Änderungen Geschäftsstelle	Walter Cohen, Leitung der Geschäftsstelle („Vereinigung für Junge Kunst – Geschäftsstelle Kustos Dr. Walter Cohen, Ehrenstr. 53, Fernsprecher 34288“)	Briefkopf, Schreiben Walter Cohen – Gustav Lindemann, 16.05.1932 (mit freundlicher Mitteilung von Sigrid Arnold, Diplombibliothekarin Theatermuseum Düsseldorf)
12.05.-05.06.1932	Ausstellung "Kunst der Gegenwart aus Düsseldorf Privatbesitz", Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen	Heinrich Campendonk, Marc Chagall, Theo Champion, Bela Czobel, Maurice Dérain, Otto Dix, Raoul Dufy, James Ensor, Max Ernst, Lyonel Feininger, Ernesto de Fiori, Xaver Fuhr, Werner Gilles, Albert Gleizes, Ernst Gottschalk, Juan Gris, George Grosz, Erich Heckel, Ferdinand Hodler, Karl Hofer, Ernst Isseimann, Wassily Kandinsky, Joachim Karsch, Anton Kerschbaumer, E. L. Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Georg Kolbe, Curt Lahs, Elie Lascaux, Marie Laurencin, Fernand Léger, Wilhelm Lehmbruck, Rudolf Levy, Jean Lurçat, August Macke, Aristide Maillol, Franz Marc, Henri Matisse, Paula Modersohn, Oskar Moll, Otto Mueller, Edvard Munch, Heinrich Nauen, Emil Nolde, Walter Ophey, Julius Pascin, Max Pechstein, Max Peiffer-Watenphul, Pablo Picasso, Hans Purrmann, Auguste Renoir, Wolf Röhricht, Christian Rohlf, Karl Schmidt-Rottluff, Paul Adolf Seehaus, Gonzales de la Serna, Paul Signac, René Sintonis, José Togores, Maurice de Vlaminck	AK VFJK DÜSSELDORF 1932
1932	Planung einer Einzelausstellung von Oskar Schlemmer, gemeinsam mit der Galerie Alfred Flechtheim		JENTSCH 2008, S. 32

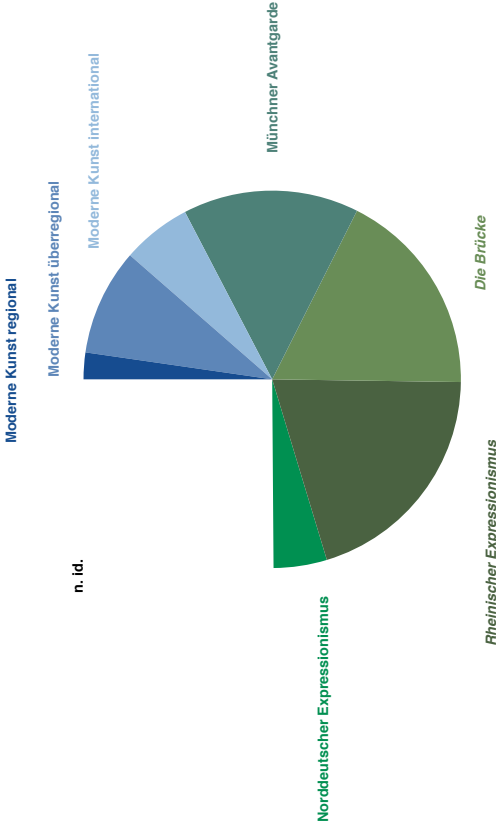
Tab. 6b

Künstler	Werk	Quellen divers	KAT. VFJK DÜSSELDORF	Abb.
Jankel Adler	„Frauenbildnis“	L. S. E. 1929; KAT. KÜNSTLER VFJK DÜSSELDORF 1932		
Willi Baumeister	„Stehende mit Badetuch“, 1925	BEYE/BAUMEISTER 2002, WVZ-Nr. 431		61
Heinrich Campendonk	„Clown“, Hinterglasbild, eventuell: „Pierrot mit Papagei“, um 1924, verschollen	s. Paul Ferdinand Schmidt, «Heinrich Campendonk. Oktober-Ausstellung im Kronprinzenpalais», in: Kunst und Künstler, Jg. 23, H. 2, 1925, S.73-74, Abb., S. 73	5	63 a, b
Heinrich Campendonk	„Mädchen mit Puppe“, 1923, Öl		6	
Theo Champion	„Hofbild“, Öl		7	
Bela Czobel	„Haus mit Bäumen“, Aquarell		16	
Adolf Dietrich	„Wasserfall im Schnee“, Öl, 1922		10	
Adolf Dietrich	„Kind mit Bilderbuch“, 1921, Öl		11	
Otto Dix	„Gewitterwolke“, Öl, Frühwerk aus Dresden		3	
Otto Dix	„Seine Tochter Nelly als Baby“, Aquarell, 1923		4	
Max Ernst	„Frau auf der Schildkröte“	L. S. E. 1929; KAT. KÜNSTLER VFJK DÜSSELDORF 1932		
George Grosz	„Pariser Boulevard“, Aquarell, 1925		7	
George Grosz	„Pariser Straßenecke“, Aquarell, 1925		8	
Erich Heckel	„Steiles Ufer“, Aquarell, 1919		9	
Heinrich Hoerle	„Frau mit Früchten“, eventuell „Frau“, Öl auf Leinwand., 94 x 58, um 1927, Privatbesitz	L. S. E. 1929, S. 95), (BACKES 1981, S. 169, Kat.-Nr. 35		65
August Macke	„Zoologischer Garten“, Tuschzeichnung, Geschenk der Witwe des Künstlers		15	
Heinrich Nauen	„Bodenseelandschaft“, Tempera, 1925, Geschenk des Künstlers eventuell: Heinrich Nauen, „Blick auf Mainau“. 1924, Vereinigung für Junge Kunst Düsseldorf (v. W., «Heinrich Nauens neue Bilder», in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. 55, H. 4, 1924, S. 219-222, Abb. S. 224.)		2	64
Christian Rohlf	„Obststück mit Bananen“, Aquarell, Geschenk des Künstlers		1	
Paul Adolf Seehaus	„Circusloge“, Aquarell, 1915		12	
Paul Adolf Seehaus	„Herrenbildnis“, Tuschezeichnung, 1914		13	
Paul Adolf Seehaus	„Herrenbildnis“, Tuschezeichnung, 1915		14	

Tab. 7a

Sammlung der *FDK* 1915-1922/24

Kategorien



Tab. 7b

Quelle	FDK Inventar-Nummer	Künstler	Werk	Abb.	N. Id. Kunststrichtung	Nicht-Moderne Kunst	Moderne Kunst regional	Moderne Kunst überregional	Münchener Kunst international	Die Brücke	Rheinischer Expressionismus	Nordd. Expressionismus
FDK, Jb. 1, 1916	1	Heinrich Campendonk (Seeshaupt)	„St. Julian auf der Hirschjagd“, Aquarell, 1907	23							1	
FDK, Jb. 1, 1916	2	Heinrich Campendonk (Seeshaupt)	„St. Franziskus predigt den Fischen“, Aquarell, 1907								1	
FDK, Jb. 1, 1916	3	Heinrich Campendonk (Seeshaupt)	„Karneval“, Aquarell								1	
FDK, Jb. 1, 1916	4	Heinrich Campendonk (Seeshaupt)	„Traum“, Aquarell								1	
FDK, Jb. 1, 1916	5	Peter Eggers (Rostock)	„Männerkopf auf Goldgrund“, Tempera		1							
FDK, Jb. 1, 1916	6	Peter Eggers (Rostock)	„Vorstadthäuser, Rostock“, Öl		1							
FDK, Jb. 1, 1916	7	Peter Eggers (Rostock)	„Frühlingslandschaft, Gartenhäuser bei Stuttgart“, Öl		1							
FDK, Jb. 1, 1916	8	Alexander Gerbig (Suhl i. Th.)	„Winterlandschaft“, Öl		1							
FDK, Jb. 1, 1916	9	Erich Heckel (Steglitz)	„Soldat aus dem Urlaub kommend“, Öl								1	
FDK, Jb. 1, 1916	10	Erich Heckel (Steglitz)	„Landschaft bei Caputh“, Öl								1	
FDK, Jb. 1, 1916	11	Hermann Huber (Amden, St Gallen)	„Reiter“, Radierung					1				
FDK, Jb. 1, 1916	12	Ernst Isselemann (Rees a. Rhein)	„Selbstbildnis“, Öl								1	1
FDK, Jb. 1, 1916	13	Ernst Ludwig Kirchner (Berlin)	„Wirtsgarten bei Steglitz“, Öl auf Leinwand, 106 x 98 cm, 1911								1	
FDK, Jb. 1, 1916	14	Ernst Ludwig Kirchner (Berlin)	„Gärtner“, Öl, 1911								1	
FDK, Jb. 1, 1916	15	Moise Kisling (Wien)	„Porträt Kramstück“, Öl auf Leinwand, 71 x 65 cm, 1912	37				1				
FDK, Jb. 1, 1916	16	Moise Kisling (Wien)	„Negrita“, Öl					1				
FDK, Jb. 1, 1916	17	Moise Kisling (Wien)	„Klostermauer“, Öl					1				
FDK, Jb. 1, 1916	18	Oskar Kokoschka (Wien)	„Porträt Karl Kraus“, Öl auf Leinwand, 1909	38a				1				
FDK, Jb. 1, 1916	19	Oskar Kokoschka (Wien)	„Porträt Emmy Heim“, Handzeichnung	38b				1				
FDK, Jb. 1, 1916	20	Hermann Lismann (Frankfurt a. Main)	„Schlafendes Mädchen“, Öl		1							
FDK, Jb. 1, 1916	21	Hermann Lismann (Frankfurt a. Main)	„Mädchen mit Kürbis“, Öl		1							
FDK, Jb. 1, 1916	22	Hermann Lismann (Frankfurt a. Main)	„Steinbruch bei der Corniche“, Tuschezeichnung,		1							
FDK, Jb. 1, 1916	23	Hermann Lismann (Frankfurt a. Main)	„Steinbrüche bei Cassis“, Tuschezeichnung,		1							
FDK, Jb. 1, 1916	24	Hermann Lismann (Frankfurt a. Main)	„Blumen am Fenster“, Tuschezeichnung,		1							
FDK, Jb. 1, 1916	25	August Macke (Bonn)	„Mädchenakt“, Handzeichnung								1	
FDK, Jb. 1, 1916	26	Franz Marc (Ried bei Benediktbeuern)	„Katzen“, Aquarell						1			
FDK, Jb. 1, 1916	27	Heinrich Nauen (Brüggen, Rheinland)	„Teichlandschaft“, Tempera								1	
FDK, Jb. 1, 1916	28	Heinrich Nauen (Brüggen, Rheinland)	„Der barmherzige Samariter“, Tempera/ Gouache auf Papier auf Leinwand, 170 x 120 cm	39							1	
FDK, Jb. 1, 1916	29	Alfred Heinrich Pellegrini (München)	„Notre Dame, Türmchen“, Öl					1				
FDK, Jb. 1, 1916	30	Alfred Heinrich Pellegrini (München)	„Stilleben, Knollenbegonien“, Öl					1				
FDK, Jb. 1, 1916	31	Alfred Heinrich Pellegrini (München)	„Wetterhorn, Schneelandschaft“, Öl					1				
FDK, Jb. 1, 1916	32	Alfred Heinrich Pellegrini (München)	„Liebesszene“, Öl					1				
FDK, Jb. 1, 1916	33	Alfred Heinrich Pellegrini (München)	„Landschaft am Schliersee“, Öl					1				

Tab. 7b

Quelle	FDK Inventar-Nummer	Künstler	Werk	Abb.	N. Id. Kunststrichtung	Nicht-Moderne Kunst	Moderne Kunst regional	Moderne Kunst überregional	Münchner Kunst international	Die Brücke	Rheinischer Expressionismus	Nordd. Expressionismus
FDK, Jb. 1, 1916	34	Christian Rohlf (Hagen i. Westfalen)	„Kohlrahi“, Aquarell und Gouache auf Büttenkarton, 1912 ?				1					
FDK, Jb. 1, 1916	35	Christian Rohlf (Hagen i. Westfalen)	„Fenster“, Aquarell				1					
FDK, Jb. 1, 1916	36	Christian Rohlf (Hagen i. Westfalen)	„Stallinneres“, Aquarell				1					
FDK, Jb. 1, 1916	37	Christian Rohlf (Hagen i. Westfalen)	„Weiblicher Akt und Negerkönig“, Aquarell				1					
FDK, Jb. 1, 1916	38	Edwin Scharff (München)	„Brustbild einer jungen Frau“, Öl		1							
FDK, Jb. 1, 1916	39	Edwin Scharff (München)	„Kriegsbild (Führer zu Pferd und Soldaten mit Fahne)“, Öl auf Leinwand, 45 x 58 cm, 1915		1							
FDK, Jb. 1, 1916	40	Edwin Scharff (München)	„Bruchstück aus einer Anbetung“, Tempera		1							
FDK, Jb. 1, 1916	41	Wilhelm Schnarrenberger (München)	„Reiterangriff“, Holzschnitt		1							
FDK, Jb. 1, 1916	42	Wilhelm Schnarrenberger (München)	„Brand“, kolorierter Linoleumschnitt		1							
FDK, Jb. 1, 1916	43	Wilhelm Schnarrenberger (München)	„Flieger-Überfall“, kolorierter Linoleumschnitt		1							
FDK, Jb. 1, 1916	44	Wilhelm Schnarrenberger (München)	„Sturm auf eine Stadt“, kolorierter Linoleumschnitt		1							
FDK, Jb. 1, 1916	45	Paul Seehaus (Bonn)	„Kleine Landschaft“, Radierung								1	
FDK, Jb. 1, 1916	46	Paul Seehaus (Bonn)	„Landschaft 1915“, Radierung								1	
FDK, Jb. 1, 1916	47	Paul Seehaus (Bonn)	„Berglandschaft“, Radierung	26							1	
FDK, Jb. 1, 1916	48	Paul Seehaus (Bonn)	„Bahnhof“, Radierung								1	
FDK, Jb. 1, 1916	49	Richard Seewald (München)	„Rotes Haus“, kolorierte Handzeichnung						1			
FDK, Jb. 1, 1916	50	Richard Seewald (München)	„Südl. Landschaft im Regen“, kolorierte Handzeichnung						1			
FDK, Jb. 1, 1916	51	Richard Seewald (München)	„Der Urwald frisst die Stadt“, kolorierte Handzeichnung						1			
FDK, Jb. 1, 1916	52 bis 59	Richard Seewald (München)	„Das Paradies, die Sintflut, Das rote Meer, Sodom und Gomorrah, David und Bathseba, Bileams Esel, Jericho, Kanaan“, 8 kolorierte Holzschnitte zum alten Testament						1			
FDK, Jb. 1, 1916	60	Kurt Tuch (Magdeburg)	„Frühlingslandschaft“, Öl		1							
FDK, Jb. 1, 1916	61	Josef Urbach (Neuss)	„Pflirsichbäume in Blüte“, Öl			1						
FDK, Jb. 1, 1916	62	Josef Urbach (Neuss)	„Obstgarten im Hochsommer“, Öl			1						
FDK, Jb. 1, 1916	63	Josef Urbach (Neuss)	„Weiden im Winter“, Öl			1						
FDK, Jb. 1, 1916	64	Josef Urbach (Neuss)	„Stilleben“, Öl			1						
FDK, Jb. 1, 1916	65	Josef Urbach (Neuss)	„Blumen, Iris“, Öl			1						
FDK, Jb. 2, 1917	72	Friedrich Ahlers-Hestermann (Hamburg)	„Pariser Fenster“, Öl									1
FDK, Jb. 2, 1917	73	Karl Caspar (München)	„die hl. Drei Magier“, Öl						1			
FDK, Jb. 2, 1917	74	Karl Caspar (München)	„Judith“, Öl						1			
FDK, Jb. 2, 1917	75	Karl Caspar (München)	„Hagar in der Wüste“, Öl						1			
FDK, Jb. 2, 1917	76	Josef Eberz (Wiesbaden)	„Zigeunerin“, Öl						1			
FDK, Jb. 2, 1917	77	Josef Eberz (Wiesbaden)	„Der Spazierritt“, Öl						1			
FDK, Jb. 2, 1917	78	Adolf Erbslöh (München)	„Landschaft mit Pappeln“, Öl auf Leinwand, 30,5 x 40cm, Vor 1917						1			
FDK, Jb. 2, 1917	79	Adolf Erbslöh (München)	„Weibl. Akt“, Öl						1			
FDK, Jb. 2, 1917	80	F. Friedrichs (Hamburg)	„Stilleben“, Öl									1
FDK, Jb. 2, 1917	81	Alexander Kanoldt (München)	„Die Türme“, Öl						1			
FDK, Jb. 2, 1917	82	Alexander Kanoldt (München)	„Landschaft“, Öl						1			
FDK, Jb. 2, 1917	83	Georg Kars (1882-1945) (Wien)	„Stilleben (Aloë)“, Öl		1							
FDK, Jb. 2, 1917	84	E. L. Kirchner (Berlin)	„Saalebrücke bei Halle“, Öl						1			
FDK, Jb. 2, 1917	85	E. L. Kirchner (Berlin)	„Studienkopf“, Holzschnitt						1			
FDK, Jb. 2, 1917	86	Jean-Bloé Niestlé (Seeshaupt)	„Küken“, Aquarell						1			
FDK, Jb. 2, 1917	87	Jean-Bloé Niestlé (Seeshaupt)	„Junge Rehe“, Aquarell						1			
FDK, Jb. 2, 1917	88	Emil Nolde	„Mann und Weibchen“, Öl, 73 x 88 cm, 1912	21						1		
FDK, Jb. 2, 1917	89	Franz Nölken	„Bildnis Max Reger“, Öl									1
FDK, Jb. 2, 1917	90	Max Pechstein (Berlin)	„Exotisches Stilleben 1913“, Öl							1		

Tab. 7b

Quelle	FDK Inventar-Nummer	Künstler	Werk	Abb.	N. Id. Kunststrichtung	Nicht-Moderne Kunst	Moderne Kunst regional	Moderne Kunst überregional	Münchener Kunst international	Die Brücke	Rheinischer Expressionismus	Nordd. Expressionismus
FDK, Jb. 2, 1917	91	Max Pechstein (Berlin)	„Hafflandschaft 1909 (Haff, 1909/9)“, Öl auf Leinwand,	22						1		
FDK, Jb. 2, 1917	92	Emil Preetorius	„Der Pensionär“, farbige Handzeichnung		1							
FDK, Jb. 2, 1917	93	Anita Rée (Hamburg)	„Halma spielende Kinder/Louise Perrier und ein Freund beim Halma“, Öl auf Leinwand, Nach 1913									1
FDK, Jb. 2, 1917	94	Anita Rée (Hamburg)	„Amenophisstillleben“, Öl									1
FDK, Jb. 2, 1917	95	Christian Rohlf (Hagen i. Westfalen)	„Straße in Soest mit Patrokluskirche“, Öl, 1906				1					
FDK, Jb. 2, 1917	96	Karl Schmidt-Rottluff (Berlin)	„Mädchenkopf“, Öl							1		
FDK, Jb. 2, 1917	97	Karl Schmidt-Rottluff (Berlin)	„Bildnis U, 1910“, Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 2, 1917	98	Karl Schmidt-Rottluff (Berlin)	„Akt mit Tamburin 1911“, Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 2, 1917	99	Karl Schmidt-Rottluff (Berlin)	„Torturm aus Ribnitz 1911“, Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 2, 1917	100	Karl Schmidt-Rottluff (Berlin)	„Landschaft mit Segel 1913“, Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 2, 1917	101	Karl Schmidt-Rottluff (Berlin)	„Memel II 1914“, Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 2, 1917	102	Karl Schmidt-Rottluff (Berlin)	„Katzen 1914“, Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 2, 1917	103	Karl Schmidt-Rottluff (Berlin)	„Bildnis M 1914“, Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 2, 1917	104	Karl Schmidt-Rottluff (Berlin)	„Liegende Katze 1915“, Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 2, 1917	105	Karl Schmidt-Rottluff (Berlin)	„Frauenköpfchen 1915“, Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 2, 1917	106	Paul Seehaus (Bonn)	„Große Eifellandschaft“, Öl auf Leinwand, 62 x 100 cm, 1916 (I, 43)								1	
FDK, Jb. 2, 1917	107	Paul Seehaus (Bonn)	„Kreuz in der Eifel“, Öl auf Leinwand, 31 x 40 cm, 1917 (I, 44)	27							1	
FDK, Jb. 2, 1917	108	Paul Seehaus (Bonn)	„Irische Küstenlandschaft“, Öl auf Leinwand, 31 x 31 cm, 1916 (I, 41)								1	
FDK, Jb. 2, 1917	109	Paul Seehaus (Bonn)	„Prozession in Irland (vermutl. „Wallfahrt“)“, Radierung								1	
FDK, Jb. 2, 1917	110	Paul Seehaus (Bonn)	„Turm am Meere“, Radierung								1	
FDK, Jb. 2, 1917	111	Paul Seehaus (Bonn)	„Keltisches Schloß“, Radierung								1	
FDK, Jb. 2, 1917	112	Paul Seehaus (Bonn)	„Schloß und Berge“, Radierung								1	
FDK, Jb. 2, 1917	113	Paul Seehaus (Bonn)	„Weg“, Radierung								1	
FDK, Jb. 3, 1918	119	Otto Freundlich (Berlin)	„Kopf“, Rundplastik,				1					
FDK, Jb. 3, 1918	120	Erich Heckel (Steglitz)	„Akte am Strand“, Öl							1		
FDK, Jb. 3, 1918	121	Werner Heuser (z. Zt. Im Felde)	„Das Wunder“, Öl								1	
FDK, Jb. 3, 1918	122	Karl Hofer (z. Zt. interniert in der Schweiz)	„Daphnis und Chloe“, Öl				1					
FDK, Jb. 3, 1918	123	E. L. Kirchner (Berlin)	„Mädchenporträt“, Aquarell							1		
FDK, Jb. 3, 1918	124	E. L. Kirchner (Berlin)	Schwarz-weiß Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 3, 1918	125	E. L. Kirchner (Berlin)	Schwarz-weiß Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 3, 1918	126	E. L. Kirchner (Berlin)	Schwarz-weiß Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 3, 1918	127	E. L. Kirchner (Berlin)	Schwarz-weiß Holzschnitt							1		
FDK, Jb. 3, 1918	128	Curt Laß (Partenkirchen)	„Parklandschaft“, Öl		1							
FDK, Jb. 3, 1918	129	Curt Laß (Partenkirchen)	„Mondlandschaft“, Öl		1							
FDK, Jb. 3, 1918	130	Curt Laß (Partenkirchen)	„Großes Blumenstück“, Öl		1							
FDK, Jb. 3, 1918	131	Curt Laß (Partenkirchen)	„Sonne über Partenkirchen“, Öl		1							
FDK, Jb. 3, 1918	132	Curt Laß (Partenkirchen)	„Kleines Kakteentillleben“, Pastell		1							
FDK, Jb. 3, 1918	133	Curt Laß (Partenkirchen)	„Straßenunterführung“, Pastell		1							
FDK, Jb. 3, 1918	134	Curt Laß (Partenkirchen)	„Zugspitze“, Kohlezeichnung		1							
FDK, Jb. 3, 1918	135	Curt Laß (Partenkirchen)	„Kanal zwischen Häusern“, Kohlezeichnung		1							
FDK, Jb. 3, 1918	136	Curt Laß (Partenkirchen)	„Alte Burg“, Kohlezeichnung		1							
FDK, Jb. 3, 1918	137	Wilhelm Lehmbruck (z. Zt. in der Schweiz)	„Mädchenkopf“, Terrakotta,				1					
FDK, Jb. 3, 1918	138	August Macke (Bonn)	„Großer „Spaziergang“ (Spaziergang auf der Brücke)“, Öl, 85 x 100 cm, 1913	29							1	
FDK, Jb. 3, 1918	139	August Macke (Bonn)	„Circusszene „Gestürzt“, Öl auf Leinwand, 47,0 x 63,5 cm; bez. oben Mitte „Ehmcke“, 1913	30							1	
FDK, Jb. 3, 1918	140	August Macke (Bonn)	„Kleine Mädchen vor Hutladen (Drei Mädchen am Schaufenster)“, Ölfarbe auf Karton, 23 x 33 cm, 1913								1	
FDK, Jb. 3, 1918	141	August Macke (Bonn)	„Orientalische Musikanten“, Aquarell								1	
FDK, Jb. 3, 1918	142	August Macke (Bonn)	„Rast nach dem Segeln (Frauen am See)“, Aquarell, Gouache und Tuschkreide, 45 x 30 cm, 1913								1	
FDK, Jb. 3, 1918	143	August Macke (Bonn)	„Spaziergang auf der Brücke“, Kohle auf Transparentpapier, 26,3 x 31,4 cm, 1913	31							1	

Tab. 7b

Quelle	FDK Inventar-Nummer	Künstler	Werk	Abb.	N. Id. Kunststrichtung	Nicht-Moderne Kunst	Moderne Kunst regional	Moderne Kunst überregional	Münchner Kunst international	Die Brücke	Rheinischer Expressionismus	Nordd. Expressionismus
FDK, Jb. 3, 1918	144	August Macke (Bonn)	„Kinder mit Ziege“, Handzeichnung, Kohle oder Bleistift,								1	
FDK, Jb. 3, 1918	145	August Macke (Bonn)	„Badende Mädchen“, Handzeichnung, Kohle oder Bleistift,								1	
FDK, Jb. 3, 1918	146	August Macke (Bonn)	„Frauen beim Reisigsammeln“, Kohlezeichnung, 38 x 31 cm,								1	
FDK, Jb. 3, 1918	147	August Macke (Bonn)	„Spaziergänger am See“, Handzeichnung, Kohle oder Bleistift,								1	
FDK, Jb. 3, 1918	148	August Macke (Bonn)	„Begrüßung vom Balkon“, Handzeichnung, Kohle oder Bleistift,								1	
FDK, Jb. 3, 1918	149	August Macke (Bonn)	„Spaziergänger“, Handzeichnung, Kohle oder Bleistift,								1	
FDK, Jb. 3, 1918	150	August Macke (Bonn)	„Circusszene“, Handzeichnung, Kohle oder Bleistift, 1912 ?								1	
FDK, Jb. 3, 1918	151	Paula Modersohn (Worspède +)	„Alte mit 2 Kindern“, Ölstudie, C				1					
FDK, Jb. 3, 1918	152	Otto Müller (Berlin)	„Sommer, 1916“, Öl								1	
FDK, Jb. 3, 1918	153	Otto Müller (Berlin)	„Badende, 1916“, Leimfarbe auf Rupfen, 120,6x95,2 cm, 1916/Um 1917	25							1	
FDK, Jb. 3, 1918	154	Otto Müller (Berlin)	„Herbst am märkischen See 1916“, Öl								1	
FDK, Jb. 3, 1918	155	Christian Rohlf (Hagen i. Westfalen)	„Der Prophet“, Öl auf Leinwand, 100,5 x 61,5 cm, 1917				1					
FDK, Jb. 3, 1918	156	Christian Rohlf (Hagen i. Westfalen)	„Kriegsgewinner“, Aquarell				1					
FDK, Jb. 3, 1918	157	Christian Rohlf (Hagen i. Westfalen)	„Narzissenstilleben“, Aquarell				1					
FDK, Jb. 3, 1918	158	Carl Rössing (München)	„Landschaft mit See“, Öl		1							
FDK, Jb. 3, 1918	159	Wilhelm Schmid (Berlin)	„Kleine Kreuzigung“, Öl		1							
FDK, Jb. 3, 1918	160	Wilhelm Schmid (Berlin)	„Rote Musikkapelle“, Öl		1							
FDK, Jb. 3, 1918	161	Wilhelm Schmid (Berlin)	„Kleine Musikkapelle“, Öl		1							
FDK, Jb. 3, 1918	162	Paul Seehaus (Bonn)	„Blick in die Ebene“, Aquarell und Gouache, 24,30 x 39,3 cm, 1918 (II, 35)	28							1	
FDK, Jb. 4, 1919	165	Hans Emil Albert (Homburg a. Rh.)	„Blumenstilleben“, Öl		1							
FDK, Jb. 4, 1919	166-168	Max Burchartz (Hannover)	„Federzeichnungen schwarz-weiß“, Federzeichnungen schwarz-weiß,				1					
FDK, Jb. 4, 1919	169	Josef Eberz (München)	„Heiße Landschaft“, Öl							1		
FDK, Jb. 4, 1919	170	Josef Eberz (München)	„Klostergarten“, Bleistiftzeichnung,							1		
FDK, Jb. 4, 1919	171	Josef Eberz (München)	„Figürliche Komposition“, Lithographie,							1		
FDK, Jb. 4, 1919	172	Max Ernst (Köln)	„Unsterblichkeit“, Öl auf Pappe, 46,4 x 31 cm/ Öl auf Holz, 46 x 31 ???, 1913-1914								1	
FDK, Jb. 4, 1919	173	Paul Klee (München)	„Trauerblumen (1917, 132)“	19						1		
FDK, Jb. 4, 1919	174	Paul Klee (München)	„Aquarell 1916, 9“							1		
FDK, Jb. 4, 1919	175	Paul Klee (München)	„Aquarell 1916, 68“							1		
FDK, Jb. 4, 1919	176	Paul Klee (München)	„Aquarell 1917, 68“							1		
FDK, Jb. 4, 1919	177	Paul Klee (München)	„Aquarell 1917, 133“							1		
FDK, Jb. 4, 1919	178	Paul Klee (München)	„Aquarell 1918, 96 Angelus descendens“							1		
FDK, Jb. 4, 1919	179	Paul Klee (München)	„Aquarell 1919, 57“							1		
FDK, Jb. 4, 1919	180	Paul Klee (München)	„Aquarell 1919, 67“							1		
FDK, Jb. 4, 1919	181	Oskar Kokoschka (Wien)	„Bildnis Hasenclever“, Lithographie,					1				
FDK, Jb. 4, 1919	182	Paula Modersohn (Worspède +)	„Spiegeleier“, Öl				1					
FDK, Jb. 4, 1919	183	Paula Modersohn (Worspède +)	„Kopf einer Bäuerin“, Öl				1					
FDK, Jb. 4, 1919	184	Heinrich Nauen (Brüggen, Rheinland)	„Porträt von Christian Rohlf II die Andere Version befindet sich bei Kaesbach, Flechtheim in Feuer 1920“, Öl, 95 x 74,6 cm, 1919								1	
FDK, Jb. 4, 1919	185	Emil Nolde (Berlin)	„Dschunken vor Hongkong I“, Aquarell								1	
FDK, Jb. 4, 1919	186	Emil Nolde (Berlin)	„Dschunken vor Hongkong II“, Aquarell								1	
FDK, Jb. 4, 1919	187	Emil Nolde (Berlin)	„Dschunken vor Hankau“, Aquarell								1	
FDK, Jb. 4, 1919	188	Emil Nolde (Berlin)	„Dschunken“, Aquarell								1	
FDK, Jb. 4, 1919	189	Emil Nolde (Berlin)	„Farbiger Frauenkopf“, Aquarell								1	
FDK, Jb. 4, 1919	190	Emil Nolde (Berlin)	„Stilleben, Vase und Blumenstrauß“, Öl								1	
FDK, Jb. 4, 1919	bis 193	Walter Ophey (Düsseldorf)	„3 Landschaften“, farbige Stiftzeichnungen,									1
FDK, Jb. 4, 1919	194	Julius Pascin (Berlin)	„Ruhendes Mädchen“, Öl		1							
FDK, Jb. 4, 1919	195	Julius Pascin (Berlin)	„Mulattin“, Öl		1							
FDK, Jb. 4, 1919	196	Richard Seewald (München)	„Eselsfüllen“, Öl						1			

Tab. 7b

Quelle	FDK Inventar-Nummer	Künstler	Werk	Abb.	N. Id. Kunststrichtung	Nicht-Moderne Kunst	Moderne Kunst regional	Moderne Kunst überregional	Münchener Avantgarde	Die Brücke	Rheinischer Expressionismus	Nordd. Expressionismus
FDK, Jb. 4, 1919	197	Christian Rohlf (Hagen i. Westfalen)	„Saul und David“, Tempera auf Leinwand, 99 x 77 cm,				1					
FDK, Jb. 5, 1920	201	Paul Seehaus (Bonn +)	„Russische Stadt 1917“, Radierung, Probedruck mit Bleistiftretouches für eine nicht ausgef. 2. Fassung,								1	
FDK, Jb. 5, 1920	202	Paul Seehaus (Bonn +)	„Stadt und Fluß 1915“, Radierung								1	
FDK, Jb. 5, 1920	203	Paul Seehaus (Bonn +)	„Keltische Küste 1916“, Radierung								1	
FDK, Jb. 5, 1920	204	Paul Seehaus (Bonn +)	„Leuchtturm 1917“, Radierung								1	
FDK, Jb. 5, 1920	205	Wilhelm Seiwert (Köln)	„Kopf eines Kriegers mit Helm“, glasierter und gebrannter Ton								1	
FDK, Jb. 5, 1920	206	Wilhelm Seiwert (Köln)	„Frauenkopf“, Skulptur, unglasierter und gebrannter Ton,								1	
FDK, Jb. 5, 1920	207	Franz Marten (Düsseldorf)	Komposition“, Federzeichnung								1	
FDK, Jb. 5, 1920	208	Otto Gleichmann (Hannover)	Aquarell									1
FDK, Jb. 5, 1920	209	Otto Gleichmann (Hannover)	„Begebenheit“, Aquarell									1
FDK, Jb. 5, 1920	210	Otto Gleichmann (Hannover)	„Mädchen am Meer“, Aquarell									1
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Julius Bretz	Pastell		1							
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Lyonel Feininger	„Dorfstrasse (Dorfstrasse in Alt-Sallenthin?)“, Öl, 1913?				1					
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Kinzinger	Holzschnitt		1							
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Lyonel Feininger	Aquarell				1					
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924/FELD HAUS 1959		Paul Klee (München)	„Bildnis eines Gelben“, Aquarell (Watercolor, transferred printing ink, and ink on paper mounted on cardboard) 58.7 x 41.9 cm, 1921						1			
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Julius Bretz	Pastell		1							
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Max Pechstein (Berlin)	„Frauenhaus/Im Frauenhaus“, Öl auf Leinwand, 65,5 x 65 cm, 1917(1917/88)	24						1		
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Kinzinger	Aquarell		1							
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		E. L. Kirchner (Berlin)	Lithographie							1		
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		E. L. Kirchner (Berlin)	„Schweizerlandschaft“, vermutl. Papierarbeit							1		
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Richard Seewald (München)	Radierung						1			
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Emil Preetorius	„Träumerei“, vermutl. Papierarbeit,		1							
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Emil Preetorius	„Kritik“, vermutl. Papierarbeit		1							
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Max Unold	Holzschnitt		1							
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Rübsam	„Trinker“, vermutl. Papierarbeit		1							
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Alexander Kanoldt (München)	„Stilleben“, Öl						1			
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Richard Seewald (München)	„Landschaft“						1			
FDK, Versteigerungsliste, 8.12.1924		Carl Rössing (München)	Zeichnung, Zeichnung,		1							

Tab. 7b

Quelle	FDK Inventar-Nummer	Künstler	Werk	Abb.	N. Id. Kunststrichtung	Nicht-Moderne Kunst	Moderne Kunst	Moderne Kunst regional	Moderne Kunst überregional	Münchner Avantgarde	Die Brücke	Rheinischer Expressionismus	Nordd. Expressionismus
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Julius Bretz	Pastell		1								
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		George Grosz	Zeichnung				1						
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		George Grosz	Zeichnung				1						
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Kinzinger	Holzschnitt		1								
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Adolf Richard (?) Fleischmann	Zeichnung		1								
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Claus	„Porträtbüste“		1								
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Carl Rössing (München)	Aquarell		1								
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Julius Bretz	Pastell		1								
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Julius Bretz	Pastell		1								
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Julius Bretz	Pastell		1								
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Julius Bretz	Pastell		1								
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Otto Gleichmann (Hannover)	„Landschaft“										1
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Adolf Richard (?) Fleischmann	7 Zeichnungen		1								
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Franz Radziwil	„Stilleben“										1
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Alfred Kubin	„Vampir“					1					
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Julius Bretz	Pastell		1								
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		August Macke (Bonn)	Zeichnung									1	
FDK, Versteigerungslis te, 8.12.1924		Richard Seewald (München)	Aquarell						1				
					55	0	5	20	13	33	38	45	10